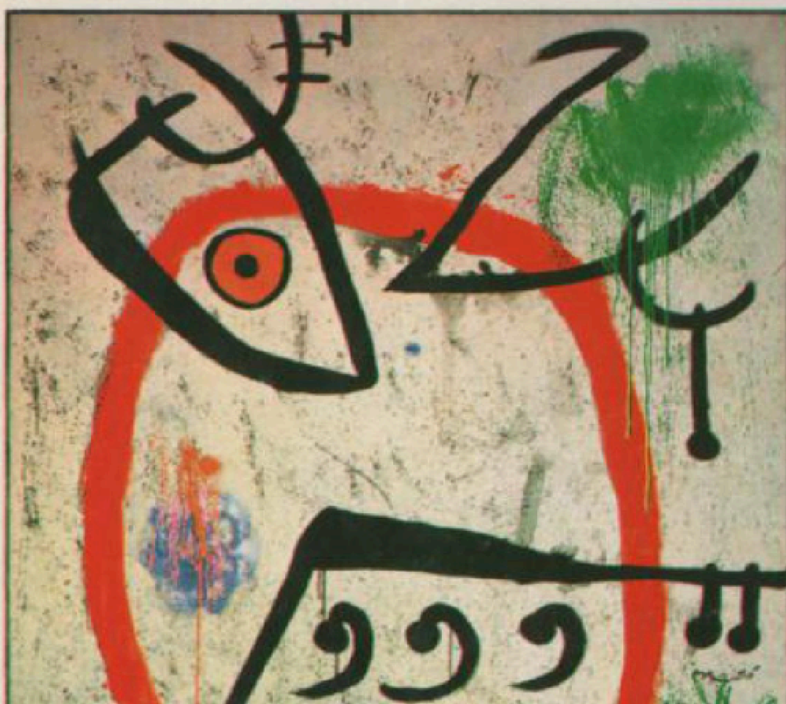
أحمد طاهر حسنين - أحمد غنيم - حازم شحاتة - مدحت الجيار
- محمود البطل - نجوجى واثيو نحو - سيزا قاسم - يوري لوتمان.

جماليات المكان



عيون

أحمد طاهر حسنين - أحمد غنيم - حازم شحاتة - مدحت الجيار
- محمود البطل - نجوجي واثيو نحو - سيزا قاسم - يوري لوتمان.

جماليات المكان

عيون

الكتاب : جماليات المكان
المؤلفون : جماعة من الباحثين
الناشر : عيون المقالات ص. ب 10958 باندونغ الدار البيضاء 01 ت 317109
الطبعة : الثانية 1988
المطبعة : دار قرطبة
الايداع : 790/ 88

لوحة الغلاف للفنان ميرو

لا شك أن المكان يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب ، غير أن المكان ـــ في الآونة الأخيرة ـــ لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية ، كما لا يعتبر معادلاً كنائيا للشخصية الروائية فقط ، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني . وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي .

هذا بالإضافة إلى أن المكان كان ، وما زال ، يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي ، وفي التعبير عن المقومات الثقافية ، وقد أثرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرك الشعوب في جميع أرجاء العالم . ويصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتُصب ، أو إذا حرمت منه الجماعة ، ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية بالنسبة للمستعمرين واللاجئين . ترجو **ألف** ـــ إذ خصصت هذا العدد لجماليات المكان ـــ أن تكون قد وفقت في الكشف عن الأبعاد النقدية والأيديولوجية للمكان .

وألف مجلة سنوية تنشر مقالات مكتوبة باللغات العربية والانجليزية (والفرنسية أحيانا). وعلى صفحاتها تتكامل المناقشات وتتفاعل حول التقاليد المختلفة والآداب المتباينة . وكل عدد يحفل ويرحب بمقالات نقدية نظرية وتطبيقية أصيلة تلقي ضوءا على جماليات وبلاغيات الأدب . وستكون محاور الأعداد القادمة في **ألف** :

- **العالم الثالث : الأدب والوعي** .
- **الهيرمينوطيقا والتأويل** .
- **إشكاليات الزمان**
- **النقد والماركسية**

ظرف المكان فى النحو العربى وطرق توظيفه فى الشعر

أحمد طاهر حسنين

إن التصفح العابر لقاموسين ، أحدهما عربى والآخر انجليزى ، يطلعنا على حقيقة قد لا نختلف عليها كثيرا : تلك هى وفرة الظروف عموما فى القاموس الانجليزى عنها فى القاموس العربى . ربما كان سرّ هذا راجعا إلى الاختلاف بين المتكلمين بهاتين اللغتين من حيث النظر إلى الأمور والتعبير عنها ، ولكن ما هو أهم أن كثرة الظروف — بمعناها العام والشامل — فى القاموس الانجليزى إنما ترجع إلى أن كلا من الاسم والصفة يتحول بسهولة إلى ظرف فيما لو أضفنا إليه مقطعا صغيرا فى النهاية ، ولهذا لا نبالغ إذ نقول إن عدد الظروف فى اللغة الانجليزية قد يبدو مساويا لعدد كل من الأسماء والصفات فيها .

أما فى اللغة العربية فعدد الظروف — أيضا بمعناها العام — محدود معدود ، ربما لأن اللغة العربية قد استعاضت عن الظروف بوسيلة أخرى هى أنه إذا كان الظرف يأتى لبيان الحالات التى تحدث فيها الأفعال ، وأيضا للتفرقة والتمييز بين الكيفيات ومعرفة نسبها المختلفة ، فإن الأفعال فى اللغة العربية — وليس الظروف — تجىء لتؤدى دور الظروف من أوجز طريق .

فإذا تحدثنا مثلا عن هبوب الريح ودرجاتها فإن اللغة الانجليزية على سبيل المثال قد تعطينا النماذج التالية : The wind blows gently, strongly, fiercely, violently, moderately (هبت الريح بلطف/ بشدة/ بضراوة/ بعنف/ باعتدال ، على التوالى) أما اللغة العربية ففى إمكانها تقديم هذه الكيفيات ، بل وأكثر ، وذلك عن طريق التعبير بالأفعال وحدها ، وذلك كأن تقول مثلا :

نسمت الريح ، خفقت ، سرت ، هبت ، عصفت ، قصفت ، تهزمت ، وذلك دون ما حاجة إلى إضافة ما يدل على القوة أو الضعف .

هذا مدخل عام قصدنا به التنبيه إلى عدة أمور :

الأول : أن لكل لغة وسائلها وأدواتها فى التعبير .

الثانى : أننا نظلم اللغات حين تغرينا العنونات فنروح نقارن مثلا بين الظرف فى اللغة العربية والظرف فى اللغة الانجليزية . إننى هنا أشير إلى أساس آخر فى المقارنة وهو طريقة كل لغة فى التعبير عن ظاهرة لغوية معينة بصرف النظر عن التشابه فى العناوين .
الثالث : أن دراسة الظرف هنا مستمدة من التراث العربى ولم نقارن بعض الظواهر بالانجليزية إلا نادرا ، وحين وجدنا أن المقارنة تضيف شيئا إلى الموضوع الأصلى .

قال المناطقة عن الإنسان إنه : حيوان ناطق .
وقال عنه علماء الاجتماع إنه : مدنى بطبعه .
وقال عنه علماء الأحياء إنه : كائن حى .
ونقول عنه إنه : مخلوق فى حيز زمانى ومكانى .

أما كونه مخلوقا فالدلائل كثيرة والشواهد متعددة ، وأما عن الحيز الزمانى فقد يفسره الوقت الذى تستغرقه حياة الإنسان منذ أن يكون نطفة وحتى يلفظ أنفاسه الأخيرة . (ناهيك هنا عن فكرة تناسخ الأرواح التى تمتد بالإنسان زمنيا إلى أكثر من هذه الحدود) .

أما عن الحيز المكانى للإنسان فله أبعاد مختلفة وأحجام قد يصعب تنظيرها لأنها تختلف طولا وعرضا ، ضيقا واتساعا ، علوا وانخفاضا وهكذا ... لقد عاش الإنسان الأول فى العراء فكانت الأرض والسماء كلتاهما على امتداد بصره الأفقى والرأسى حيزا مكانيا كان يتسع بحسب الرغبة والإرادة ويضيق على أساس منهما أيضا ، حين راح الإنسان الأول يحتمى فى كهف بحضن جبل ، أو تجويف فى كثيب رمل ، أو فجوة فى مغارة ، وما إلى ذلك من أحياز (جمع حيز) مكانية نستطيع أن نقول عنها إنها هى التى شدته إلى أن يكون ، بل ويظل مخلوقا له جاذبيته بالمكان .

من هنا كان للمكان فى حياة الإنسان قيمته الكبرى ومزيّته التى تشده إلى الأرض ، ولا غرو فالمكان يلعب دورا رئيسيا فى حياة أى إنسان ، فمنذ أن يكون نطفة يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجى والحياتى ، حتى إذا حان المخاض وخرج هذا الجنين يشمّ أول نسمة للوجود الخارجى كان المهد هو المكان الذى تتفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه من بصر وشمّ وذوق وسمع ولمس ، بعده — أى بعد المهد — تتبلور الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح فى البيت والمدرسة والنادى والسينما والكازينو والشارع ، سواء فى القرية أو المدينة أو الصحراء ، بل فى البحر والجو أيضاً فى أحياز مكانية لا حصر لها ، قد يكون القبر فى الحقيقة هو النهاية أو المحطة الأخيرة لكل منها .

ويستطيع المتأمل فى الأحياز المكانية أن يُميّز أكثر من مستوى ، فكل ما قلناه يمثل مستوى عاما قد يشترك فيه معظم الناس إن لم يكونوا كلهم .

وهناك مستويان آخران : أحدهما أحياز مكانية لها صفة القداسة الدينية كالأماكن المقدسة من مساجدُ وكنائس وصوامع وبيع وغيرها ، وهذه لن نتعرض لها . أما المستوى الآخر — وهو ما يهمنا هنا — فهو الأحياز المكانية الاصطلاحية : تلك التى صنعها ويصنعها الدارسون والمبدعون على شتى طبقاتهم وحيثياتهم العلمية والأدبية ؛ فهناك النحويون ، وقد رصدوا وصنفوا ودرسوا أحيازا أو ظروفا للمكان ؛ وهناك الشعراء والقصاصون وكاتبو المسرحيات راحوا يتفننون فى استخدام ظروف المكان وأسماء المكان مضيفين إليها — ربما لا شعوريا — الشيء الكثير : تارة بالتحوير ، وتارة بالتشكيل والتغيير ، وطورا بالإسقاطات ، وتارة بالرموز والتلميحات ، وظهرت على أيديهم نماذج لا حصر لها من أحياز — أخشى أن أقول ظروف — المكان .[*]

وبهذا وذاك تحصل لدينا رصيد هائل من أحياز المكان أقدمها فى هذه العجالة أولا : على المستوى اللغوى البحت ، وهو جانب نظرى ، ثم على المستوى الوظيفى ، أو فى إطار الاستخدام الأدبى وهو جانب تطبيقى .

وبادىء ذى بدء أرى ضروريا التمييز بين مصطلحين قد يتواردان متداخلين أحيانا وهما : اسم المكان وظرف المكان ؛ ولعل النحويين يقصدون بالأول النوع القياسى وبالثانى النوع السماعى .

ونماذج اسم المكان فى اللغة العربية كثيرة ومتنوعة ، ويدل معناها على مكان وقوع الحدث ، فمثلا من الفعل صنع يصنع يأتى الاسم مصنع ، ومثل هذه الكلمة هى التى يطلق عليها اسم مكان .

وفى حالات كثيرة يجيء اسم المكان وله معنى يختص به لدرجة تجعلنا نتوهم بعده عن معنى الفعل ، فمثلا مبدأ من الفعل بدأ من الممكن أن يعنى البداية أو المنطلق ، ولكنه أيضا يعنى الأساس أو الاتجاه أو المبدأ بالمعنى المألوف . هذا وقليل من أسماء المكان إنما تشتق من الأسماء لا من الأفعال ، فمثلا مقهى إنما يشتق من قهوة حيث لا يوجد فعل يشتق منه اسم المكان .[*]

على أية حال ، نستطيع أن نقول : إن اسم المكان هو اسم مشتق للدلالة على مكان وقوع الفعل وهو يصاغ :

ا — من الثلاثى على وزنين :

مفعَل بفتح العين من معتل الآخر ، مثل : « مرمى » و« ملهى » و« مجرى » من « رمى » و« لها » و« جرى » ، وأيضا من المضارع الذى عينه مفتوحة أو مضمومة مثل « ملعب » و« مصنع » و« مكتب » و« مدخل » و« مقام » من « لعب يلعب » و« صنع يصنع » و« كتب يكتُب » و« دخل يدخُل » و« قام يقوم » .

مفعِل بكسر العين ويأتى من صحيح الآخر ومضارعه مكسور العين مثل « مرجع » و« منزل » من « رجع يرجع » و« نزل ينزل » ، وأيضا من صحيح الآخر الذى أوله حرف علة مثل « موعد » و« مورد » و« مولد » من « موعد » ، « ورد » ، « ولد » .

ب ـــ من غير الثلاثى على وزن اسم المفعول مثل « مجتمع » و« مستودع » و« مستوصف » و« مستشفى » .[٥]

هذا وكثيرا ما يصاغ اسم المكان من الاسم الجامد ويأتى على وزن مَفْعَلة مثل : « مأسدة » و« مسبعة » و« ميطخة » و« مقثاة » من « الأسد » و« السبع » و« البطيخ » و« القثاء » ، وهناك قائمة أورد بها الدكتور عبد الرحمن تاج ـــ أحد شيوخ الأزهر السابقين ـــ عددا من هذه الأسماء بلغت ١٢٦ اسم مكان على هذا الوزن وما نزال نستخدم بعضها حتى الآن مثل :
« المباءة » : « المنزل » ، « المثابة » : موضع على البئر ومجتمع الناس بعد تفرقهم ، « المجرّة » : منطقة فى السماء تمتاز بنجومها الكثيرة التى لا يتميز بعضها عن بعض فترى كأنها بقعة بيضاء ، « المجلة » : الصحيفة التى تجمع طرائف الحكمة ، « المحبرة » : موضع الحبر ، « المحلة » : المنزل ، « المدرسة » : مكان الدرس ، « المرحلة » : المسافة المحددة ، « المزبلة » : الموضع الذى يلقى فيه الزبل ، « المسطبة » : الدكان وهو المكان المرتفع يقعد عليه .[٥]

وقد سمعت ألفاظ بالكسر وقياسها الفتح مثل : « مسجِد » و« منسِك » و« منبِت » و« مفرِق » والصحيح بها « مسجَد » و« منسَك » و« منبَت » و« مفرَق » (وهو سماعى) .[٦]

هذا عن اسم المكان وطريقة صوغه ونماذجه ، فماذا عن ظرف المكان ؟ فى الحقيقة لقد وردت إلينا معالجة ظرف المكان شاملة للنوعين : السماعى فقط ممثلا فى ظروف المكان ، والقياسى (مع بعض نماذج سماعية) ممثلا لأسماء المكان وسنحاول ما وسعنا أن نتجنب التكرار .

يقول ابن مالك فى الألفية :[٧]

الظرف وقت أو مكان ضمنا	«فى» باطراد كـ«هنا» امكث «أزمنا»
فانصبه بالواقع فيه مظهراً	كان ، وإلا فانوه مقدّرا
وكل وقت قابل ذاك وما	يقبله المكان إلا مبهما
نحو الجهات والمقادير وما	صيغ من الفعل كمرمى من رمى
وشرط كون ذا مقيسا أن يقع	ظرفا لما فى أصله معه اجتمع

ومعنى هذا باختصار : أن الظرف زمانا أو مكانا ضمن معنى « في » باطراد نحو : « امكث هنا أزمنا » ، « فهنا » ظرف مكان و« أزمنا » ظرف زمان وكل منهما تضمن معنى « في » لأن المعنى : امكث في هذا الموضع وفي أزمن ، وإذا ذكرت «في » قبل الظرف فإنه لم يعد ظرفا بل يكون اسما مجرورا بها .

وحكم ما تضمن معنى « في » من أسماء الزمان والمكان النصب ، والناصب له ، ما وقع فيه وهو المصدر أو الفعل أو الوصف ، تقول : « عجبت من ضربك زيدا يوم الجمعة عند الأمير » ، فيكون النصب بالمصدر » ، « ضربت زيدا يوم الجمعة أمام الأمير » ، فيكون النصب بالفعل » أو « أنا ضارب زيدا اليوم عندك » ، فيكون النصب بالوصف ، وهو هنا اسم الفاعل « ضارب » .

والناصب له يكون مذكورا كما في الأمثلة السابقة ويكون محذوفا جوازا كما تقول . « متى جئت ؟ » فتقول : « يوم الجمعة » ، و« كم سرت ؟ » فتقول : « فرسخين » ، والتقدير : « جئت يوم الجمعة » ، و« سرت فرسخين » ، أو وجوبا كما إذا وقع الظرف صفة مثل : « مررت برجل عندك » ، أو خبرا في الحال أو في الأصل مثل : « زيد عندك » ، و« ظننت زيدا عندك » ، فالعامل في هذه الظروف محذوف وجوبا والتقدير في غير الصلة « استقر » أو « مستقر » ، وفي الصلة « استقر » لأن الصلة لا تكون إلا جملة .

أما البيتان الآخران هنا فيعرضان لقاعدة نصب اسم الزمان على الظرفية . مبهما كان نحو « سرت لحظة وساعة » ، أو مختصا إما بإضافة نحو « سرت يوم الجمعة » ، أو بوصف نحو « سرت يوما طويلا » ، أو بعدد نحو « سرت يومين » .

واسم المكان لا يقبل النصب منه إلا نوعان :
أحدهما المبهم والثاني ما صيغ من المصدر ، بشرط أن يكون عامله من لفظه نحو : « قعدت مقعد زيد » ، و« جلست مجلس عمرو » ، فلو كان عامله من غير لفظه تعيّن جره بـ « في » نحو : « جلست في مرمى زيد » .

هذا ويكمل ابن مالك حديثه عن الظروف قائلا :

ومـــا يُرى ظرفـــا وغير ظرف ... فذاك ذو تصرف في العُـــــرف
وغير ذي الـــتصرف الـــذى لزِمْ ... ظرفيـــة أو شبهـــا من الكلـــمْ
وقـد ينـــوب عن مكـــان مصدرُ ... وذاك في ظرف الزمـــان يكثـــرُ

معنى هذا أن اسم الزمان واسم المكان ينقسم كل منهما إلى متصرف وغير متصرف . والأول ما استعمل ظرفا وغير ظرف مثل : « يوم » و« مكان » ، فإن كلا منهما يستعمل ظرفا مثل : « سرت يوما » و« جلست مكانا » ، ويستعمل مبتدأ نحو : « يوم الجمعة

يوم مبارك » ، و« مكانك حسن » ، ويستعمل فاعلا فى نحو : « جاء يوم الجمعة » ، و« ارتفع مكانك » .

وغير المتصرف هو مالا يستعمل إلا ظرفا أو شبهه نحو « سحر » إذا أردته من يوم بعينه ، فإن لم ترده من يوم بعينه فهو متصرف كقوله تعالى : « إلا آل لوط نجيناهم بسحر » (آية ٥٤ سورة القمر) . و« فوق » نحو : « جلست فوق الدار » ، فكل واحد من « سحر » ، و« فوق » لا يكون إلا ظرفا .

والذى لزم الظرفية أو شبهها : « عند » ، و« لدن » ، والمراد بشبه الظرفية أنه لا يخرج عن الظرفية إلا باستعماله مجرورا بـ « من » نحو : « خرجت من عند زيد » ، ولا تجر « عند » إلا بـ « من » ، فلا يقال : « خرجت إلى عنده » ، وقول العامة : « خرجت إلى عنده » خطأ .

ويأتى البيت الأخير هنا ليشير إلى أن المصدر ينوب عن ظرف المكان قليلا مثل : « جلست قرب زيد » أى مكان قرب زيد ، فحذف المضاف وهو مكان وأقيم المضاف إليه مقامه فأعرب بإعرابه وهو النصب على الظرفية ، ولا ينقاس ذلك فلا تقول : « آتيك جلوس زيد ، تريد مكان جلوسه ، ومعنى هذا أن نيابة المصدر عن ظرف المكان سماعية يجب ألا تستعمل منه إلا ما ورد عن العرب . وقد بقيت أشياء تنوب عن الظرف المكانى هى :

« كل » ، و« بعض » مضافين إلى الظرف مثل : « بحثت عنك كل مكان » ، وصفة الظرف مثل : « سرت طويلا شرق القاهرة » ، واسم العدد المميز بالظرف مثل : « سرت ثلاثة عشر فرسخا » .

أما إقامة المصدر مقام ظرف الزمان فكثير نحو . « آتيك طلوع الشمس » و« قدوم الحاج » و« خروج زيد » ، والأصل : « وقت طلوع الشمس » و« وقت قدوم الحاج » و« وقت خروج زيد » ، فحذف المضاف وأعرب المضاف إليه بإعرابه وهو مقيس فى كل مصدر .

هذا عن معالجة ابن مالك (ت ٦٧٢ هـ) ومن بعده ابن عقيل (ت ٧٦٩ هـ) لظروف المكان [لاحظنا أن المناقشة تناولت أيضا ظروف الزمان حيث جاءت أبيات ابن مالك لتشمل النوعين] . وقد يفيد المناقشة أن نضم إلى هذين الصوتين صوت ابن هشام (ت ٧٦١ هـ) ، وهو وإن كان معاصرا لابن عقيل فإنه قد عرض الموضوع بصورة أوضح وتركيز أكثر ، وهو على هذا يقدم ظروف المكان بالتصنيف التالى :

(١) ظرف مكان مبهم (ما لا يختص بمكان بعينه) وهو :

ا ــ أسماء الجهات الست (فوق/ تحت/ يمين/ شمال/ أمام/ خلف) ويورد لذلك

أمثلة من القرآن الكريم : « وفوق كل ذى علم عليم » . (آية ٧٦ سورة يوسف) ، « فناداها من تحتها » . (آية ٢٤ مريم ، فى قراءة من فتح ميم «مَنْ ») ، و« كان وراءهم ملك » (آية ٧٩ الكهف ، قرىء وكان أمامهم ملك) ، « وترى الشمس اذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال » . (آية ١٦ الكهف ، ومعنى تزاور : تمايل مشتق من الزوَر ، تقرضهم : تقطعهم من القطيعة وأصله من القطع والمعنى : تعرض عنهم إلى الجهة المسماة بالشمال .)

ب — ما ليس اسم جهة ولكن يشبهه فى الإبهام مثل : « اطرحوه أرضا » (آية ٩ سورة يوسف) ، « إذا ألقوا منها مكانا ضيقا » . (آية ٧٣ سورة الفرقان) .

(٢) ظرف مكان دال على مساحة معلومة من الأرض مثل : « سرت فرسخا/ ميلا/ بريدا » .[٩]

يشير ابن هشام إلى أن أكثر النحويين نجعلون هذا من المبهم ، والحقيقة — كما يقول — أن فيه إبهاما حيث لا يختص ببقعة معينة كما أن فيه اختصاصا حيث يدل على كمية معينة .

(٣) اسم مكان مشتق من المصدر (لاحظ هنا التسمية : اسم مكان وليس ظرف مكان) ، وذلك مثل : « جلست مجلس زيد » .

ويستطرد ابن هشام قائلا إنه عدا هذه الأنواع الثلاثة من أسماء المكان (لاحظ الخلط هنا فى استخدام مصطلح « أسماء المكان » لتشير أيضا إلى ظروف المكان) لا يجوز انتصابه على الظرف فلا تقول : « صليت المسجد » ، ولا : « قمت السوق » ، ولا : « جلست الطريق » ، لأن هذه الأمكنة خاصة . ألا ترى أنه ليس كل مكان يسمى مسجدا ولا سوقا ولا طريقا وإنما حكمك فى هذه الأماكن ونحوها أن يصرح بحرف الظرفية وهو « فى » قبلها وتكون هى مجرورة به .[١٠]

ونلاحظ لدى كل من ابن عقيل وابن هشام أن مناقشتهما لظرف المكان جاءت لتشمل فقط المعرب وليس المبنى . وتتمة للفائدة نشير هنا إلى أنه يوجد عدد من أسماء المكان المبنية هى : حيث/ حيثما/ أنّى/ أين/ أينما/ لدى/ لدُن/ هنا/ ثَمَّ .[١١]

فى تقييمنا لتصنيف القدماء لظروف المكان نجد أنهم قد أقاموا تصنيفهم على أساس من الاستقراء الناقص[١٢] بنوه على عشر كلمات : ست منها للجهات الست : فوق/ تحت/ يمين/ شمال/ أمام/ خلف ، وأربع للمقادير : غلوة/ ميل/ فرسخ/ بريد ، وحين عنونوا التصنيفات نراهم قد استمدوا المعانى القاموسية بشكل عام ، ولهذا لم يهمهم كثيرا إعطاء تعريفات اصطلاحية محددة ، وإن أردت النموذج فهذا ابن عقيل الذى أورد

« المبهمة » من ظروف المكان دون إعطاء تحديد لكلمة « مبهمة » واقتصر على تقديمها بالطريقة الأسهل وهي الجهات الست التي حصروها في ست كلمات ، حتى دون إشارة إلى مرادفاتها — أو على الأصح بدائلها — وذلك مثل : « أعلى » (بديل له فوق ») ، « أسفل » (بديل لـ « تحت ») ، « قدام » (بديل لـ « أمام ») ، « وراء » (بديل لـ « خلف ») ، ناهيك عن ذكر التعبيرين : « ذات اليمين » ، « ذات الشمال » ، وذلك بالإضافة إلى كلمات مماثلة : « إزاء »/ « حذاء »/ « تلقاء » .[١٣]

كذلك فإن النحويين القدماء حين قدموا تعريفات نجد أنها جاءت جامعة ولكنها ليست مانعة ، مثال ذلك : تعريف المكان المختص وأنه ما له أقطار تحويه ، ونرى أنه يدخل في هذا كلمات مثل : المدرسة/ المكتبة/ النادى/ السينما ، ونتساءل : هل تدخل كلمات أخرى مثل : الكوب/ الحذاء ما دامت تندرج تحت التعريف الموجود ؟ على أية حال فإن هذا إن دل على شيء فهو يدل على تعريفهم هذا النوع من الظروف بمعنى عام جدا وليس بمعنى نحوى متخصص .

أمر آخر نلاحظه على ابن عقيل وهو الذى أورد التقسيم الآخر للمبهم تحت مصطلح « المختص » ، وإن كان قد أدخل هذا في عرضه دون تمهيد يعرفنا بأنه قسيم للمبهم ، وكم كان يفيد لو أنه أشار سلفا إلى أن المبهمة هي غير المختص — إذن لأدركنا بسهولة غرضه حين يورد ما هو مختص .

ونلاحظ كذلك أن مبدأ « السماع والقياس » قد حكم عملية التصنيف » نلمح ذلك دون وجود تصريح بذلك ، بمعنى أنهم أوردوا المبهم وما ألحق به أولا — وهذا سماعى — ثم يتلوه ما صيغ من المصدر — وهو أمر متروك للقياس — وأعتقد أن مجيء العرض بهذا الترتيب يستند إلى الفهم السائد في تقديم السماع على القياس في المسائل اللغوية .[١٤]

ركز النحويون في عرضهم لظروف المكان على الحالة الإعرابية ، فالنصب على الظرفية هو القاعدة ، وهذا النصب هو الحيثية التي تجعل الكلمة تندرج تحت مصطلح الظرف ، فإذا جرت بـ « من » خرجت عن كونها ظرفا . كذلك فقد أشاروا إلى أن كلمات الجهات الست تأتى مضافة فتعرب مفعولا فيه أى ظرف مكان منصوبا ، ولكنهم لم يشيروا إلى وضعها حين يحذف ما تضاف إليه ، وفي هذه الحالة يجوز أن تظل — كما هي — معربة منصوبة منونة أو غير منونة على نية الإضافة أو مبنية على الضم فتقول : « جاء زيد قبلا » أو « قبلَ (عمرو) » ، أو « قبلُ » .[١٥]

في تقسيم ظروف المكان إلى متصرفة (ما استعمل ظرفا وغير ظرف) ، وغير متصرفة (ما لا يستعمل إلا ظرفا أو شبهه) نرى أنه كان من الأوفق عكس الترتيب ، بمعنى أنه يجيء عرض غير المتصرفة أولا حيث هي نصّ في الموضوع لأن المتصرفة مضللة حيث نرى

أن ورودها غير ظرف أكثر من ورودها ظرفا ، فكلمة مكان مثلا ترد مبتدأ فى المثال : « مكانك حسن » ، وترد فاعلا فى : « ارتفع مكانك » ، وقد ترد ظرفا فى : « جلست مكانا » (وهذا فى رأينا أقل)

هذا عن التصنيف وطريقة التناول . فماذا عن الأمثلة ؟
الذى يدقق فى الأمثلة التى أوردها ابن عقيل لظروف المكان يجد أن معظمها قد جاء مستقلا أو منفصلا عن أى سياق ، فهى لم توضع فى جملة أو تركيب يوضحها . وهذا يصدق بصفة خاصة على النوع السماعى : المبهم (الجهات الست والمقادير) ، أما النوع الآخر (القياسى) . وهو ما صيغ من المصدر ـــ فقد أورد أمثلة شارحة ولكنها ما تزال تنتمى إلى الأمثلة المصنوعة ـــ وليست المأثورة ـــ مثل : « جلست مجلسا » ، « جلس مجلس زيد » ، وكأنه أراد بذلك أن يخضع هذا النوع أيضا لتقسيم المبهم والمختص .

وهناك أمثلة أخرى مسموعة هى على وجه التحديد ثلاثة : « فلان منى مقعد القابلة » ، « فلان منى مزجر الكلب » ، « فلان منى مناط الثريا . وهذه الأمثلة ظلت تتردد فى كتب النحو القديمة وما تزال تتردد فى كتب النحو الحديثة دون أى إضافة .[١٦]

أما ابن هشام فقد أورد العديد من النماذج القرآنية وراح يمثّل بها لأسماء الجهات الست وأيضا لما ليس باسم جهة .

أردت لهذه الدراسة ألا تقتصر فقط على المعالجة النظرية لظرف المكان ، وقد آثرت أن أتبع ذلك ببضعة نماذج شعرية رحت أتلمس خلالها طريقة استخدام ظروف المكان فيها ، وذلك بغية أن أرى ويرى القارىء معى إلى أى مدى يجد الجانب التطبيقى فى هذه المسألة مؤاتاة من الجانب النظرى .

لقد جاء اختيار النصوص الشعرية من : معلقة امرىء القيس ، ومعلقة طرفة بن العبد ، وديوان كعب بن زهير .

وقد لاحظت أن الظرف « بين » كان أكثر الظروف استخداما فى النصوص المختارة ، امرؤ القيس مثلا فى المعلقة يستخدم كلا من الظروف : عند/ قبل/ خلف/ تحت/ لدى/ وراء/ فوق/ أيمن/ أيسر/ حول ، كل منها ورد مرة واحدة فقط . وقد جاء استخدامه للظرف « دون » مرتين ، أما الظرف « بين » فقد استخدمه سبع مرات وهى نسبة كبيرة جدا إذا ما قيست بنسبة استخدامه للظروف الأخرى .

وقد استرعت نظرى هذه النقطة فقمت بعمل إحصاء مماثل فى ديوان كعب بن زهير ، وانتهيت إلى النتائج التالية :

كعب بن زهير — فى ديوانه كله — يستخدم عددا من الظروف هى على وجه التحديد وحسب ورودها فى ديوانه : إثر (مرة واحدة)، عند (٩ مرات) ، دون (٨ مرات) ، فوق (١٠ مرات) ، بين (١٥ مرة) ، بعد (مرتين) ، خلف (٤ مرات) ، لدى (٥ مرات) ، اليمينا (مرة واحدة) ، تحت (مرتين) ، قبل (مرة واحدة) .

من هذه النتائج رأيت أن أركز على فرضية ترداد الظرف « بين » أكثر من غيره ، ولكن قبل أن أناقش دلالة هذا أرى من الأنسب هنا أن أشير إلى طريقة توظيف هذا الظرف لدى كل من : امرىء القيس (بصفة خاصة فى المعلقة)[17] ، وكعب بن زهير (فى ديوانه كله) .[18]

امرؤ القيس يستخدم الظرف « بين » ليحدّد حيّزاً بين .

ا — مكانين أو حيوانين .

ب — حالتين .

جـ — مرحلتين زمنيتين .

فتحديد المكانين مثل :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(بيت رقم ١ من المعلقة)

والحيوانين مثل :

فعـــادى عداء بين ثور ونعجـــة دراكا ولم ينضح بماء فيـــــغسل

(بيت رقم ٦٦)

والحالتين مثل :

قعدت له وصحبتـــى بين ضارج وبين العـــذيب بعدمـــا متـــأملى

(بيت رقم ٧٢)

والزمنين مثل :

إلى مثلهـــا يرنـــو الحليم صبابـــة إذا ما اسبكـــرت بين درع ومجول

(بيت رقم ٤١)

« بين » فى كل هذا إنما هى التى تعنى بالانجليزية between ، ولكنّ هنالك استخداما آخر لها يعنى among وذلك فى قوله :

فأدبـــرن كالجزع المفصّل بينـــه بجيـــد معـــم فى الـــعشيرة مخول

(بيت رقم ٦٤)

فإلى أي مدى يتكرر هذا في ديوان كعب بن زهير ؟

استخدام كعب بن زهير للظرف « بين » قد جاء ليحدد مكانين في قوله :

أتعــــرف رسما بين رهمان فالرقـــــم إلى ذى مراهيـط كما خط بالقلـم

(صفحة ٦١ شرح ديوان كعب)

وأيضا استخدمه ليحدد زمانين في قوله :

تظل تسوغ الرحل بعد كلالها لهن أطيــــط بين جوز وكاهــــل

(السابق ، ص ٩٥)

ولكنه لم يستخدمه ليحدد به فرقا أو حيزا لحالتين على غرار ما فعله امرؤ القيس ، وإن كان من فرق بينهما فهو أن كعب بن زهير قد أسرف كثيرا في استخدام هذا الظرف ليعني among أكثر من استخدامه ليعني between يقول كعب :

ومستهلك يهدى الضلـــول كأنـــه حصير صاع بين أيـدى الرواحـــل

(السابق ، ص ٩٢)

فإذا رفـــــــعت لها اليمين تزاورت عن فرج عوج بينهن خليـــــف

(السابق ، ص ١١٧)

يظل حصى المعزاء بين فروجهـــا إذا ما ارتمت شرواتهن القــــــوائم

(السابق ص ١٣٩)

ترى بين الصفـــوف لهن رشقـــا كما انصاع الفُواق عن الــرُصاف

(السابق ، ص ٢٤٥)

ونضيف ملاحظة أخرى من واقع ما قمنا به من إحصاء : تلك هي استخدام كعب لهذا الظرف بأكثر من طريقة (وهذا من حيث التركيب لا المعنى هذه المرة) . فمرة يستخدم « بيننا » (ص ٢٤١ ، ٢٤٢) ، ومرات يستخدم « ما بين » (ص ١٩٠ ، ١٩٣) ، وأحيانا يكرر « بيني وبينها » ، « بيني وبينك » (ص ١٢٨ ، ٢٠٩) و« بينا الفتى » (ص ٢٢٨) .

ويبدو أن استخدام الظرف « بين » لتحديد مكانين قد أصبح راسمة أوكليشيه أو formula عامة يتبعها العديد من الشعراء ، فهذا دريد بن الصِّمّة يقول :

وقـــلت لهم إن الأحاليــــف هذه مطنَّبـــة بين الستـــار وثهمـــــد"

وكذلك صيغة « بيني وبينك » ، ودريد في نفس القصيدة يقول :

دعانى أخى والخيل بينى وبينــه فلمــــا دعــــانى لم يجدنى بقُعْـــدُد

أما صيغة « بيننا » فنماذجها عديدة . دريد يقول :

أخ أرضعتنــــى أمــــه من لبــــانها بثــدى صفـــــاء بيننــــا لم يجدد

(ص ٥٥ المنتخب)

وعلقمة بن عبدة يقول :

يكلفني ليلى وقد شط وليها   وعادت عوادٍ بيننا وخطوب

(ص ٥٨ المنتخب)

وأبو يعقوب الخريمي يقول :

كأني غريب بينهم لست منهم   فإن لم يحولوا عن وفاء ولا عهد

إن كان لذلك من دلالة فهي أن الشعر العربي قد تم خضوعه لتقاليد محكمة ظلت تتبع جيلا بعد جيل ليس فقط فيما يتعلق بالوزن والقافية ، أو شكل القصيدة بوجه عام ، ولكن أيضا في بعض الوحدات التي ينتظمها المعجم الشعري والتي أصبحت جزءا لا يتجزأ من المخزون اللغوي .

وقد نتساءل عن إكثار شاعر ما في استخدام الظرف « بين » بصفة خاصة ، وأيضا عن طريقة توظيف هذا الظرف ليضع حيزا بين مكانين محددين ، أو في مشاع ، أو بين حالتين أو حتى ــ وهذا قد يبدو غريبا ــ توظيف الظرف المكاني لتحديد حيز زمني .

لا ندعي أننا قادرون على تقديم إجابة موضوعية مقننة تقوم على التحليل الدقيق القائم على رصد الظواهر الفونيتية والموسيقية ، وإن كان هذا لا يمنع من أن نتوقف قليلا أمام بعض الاحتمالات :

فالشاعر ــ أي شاعر ــ لا يخطر بباله وهو ينظم شعره أنه يركز على هذه اللبنة أو تلك لأن تعبيره يجيء كلا شاملا وليس جزئية جزئية ، كما أنه لا يحس على الإطلاق أنه أكثر من استخدام هذه الكلمة أو تلك ، ومع ذلك فلا شك أنه يكون مدفوعا وبطريقة لاشعورية إلى نوع من بلورة تجربته وتحديدها وإيرادها بدقة ، وأنه من خلال هذه الدقة وذلك التحديد يبسط تهويمته ليحقق من خلال المكثف الرؤيا الشاملة الكلية لتجربته .

إن الشاعر في استخدامه لبعض الظروف المكانية إنما يميل إلى نوع من الدقة البصرية في التحديد وفي النظرة إلى المرئيات ، إنه يستثير فينا حاسة البصر كمنطلق للنظرة الشمولية في التصور . وإذا صح أن نشبّه الشعر بنسيج يتألف من خيوط رأسية وأفقية فإن استخدام الظرف « بين » إنما يوحي لنا من خلال ما أوردناه من نماذج أنه يجيء في إطار عملية تكثيف للخطوط الأفقية في الشعر ، ذلك لأن استخدامه يجيء متراسلا مع تصويب البؤرة الشعرية نحو المدى الأفقي الممتد أمام الشاعر ، وفي هذا تركيز للرؤية وليس تطويرا لها أو إضافة إليها بالقدر الذي تقدمه الخطوط الرأسية إلى الشعر .

إن « بين » في الشعر تستخدم على أنها رابطة تقريب وإبعاد معا . إن استخدامها قد يبدو على أنه وسيلة تقرب بين الظواهر وتنظمها أفقيا في سلك واحد ، ولكنها ــ في

نفس الوقت — توحي بشيء من التباعد والمخالفة ، وهنا يتجلى التفاوت الفني الحق ، والمفارقة بأوسع معانيها في استخدام هذا الظرف ، وذلك حين تجرأ بعض الشعراء فأسقطوا من حول هذا الظرف حوائطه المعجمية الحصينة كظرف للمكان وجازوا به للتعبير عن الزمن . وقد رأينا كيف فعل هذا كل من امرىء القيس وكعب بن زهير ، ولا غرو فالعكس موجود تماما وذلك حين نجد أن « الميقات » رغم اشتقاقها من كلمة « وقت » فهي تجيء لتعبر عن المكان ، ولعلنا نذكر هنا « مواقيت الحج » وهي الأماكن التي لا يجوز أن يتجاوزها الإنسان إلا محرما : « لأهل المدينة ذو الحليفة ، ولأهل العراق ذات عرق ، ولأهل الشام الجحفة ، ولأهل نجد قرن ، ولأهل اليمن يلملم »[21]

برغم ذلك فإننا لا نميل إلى تعميم الظاهرة ، ذلك أن ما نورده هنا مجرد ملاحظات لاستخدام بعض الظروف وكيفية توظيفها في الأدب . نقول هذا لأننا لو أخذنا — مثلا — معلقة طرفة بن العبد ، فإننا نجد أنه باستثناء الظرف « تحت » الذي استخدمه مرتين :

كأن كناسيْ ضالة يكنفانها وأطرقسيّ تحت صلب مؤيد
(البيت ٤٣ من معلقة طرفة)

وتقصير يوم الدجن—والدجن معجب ببهكنة تحت الطراف المعمد
(البيت ٨٣)

فإن طرفة قد استخدم عددا آخر من الظروف كلا منها مرة واحدة فقط وهي : فوق/ خلف/ عند/ بعيدا ، وإليك الأبيات :

تباري عتاقا ناجيات وأتبعت وظيفا وظيفا فوق مور معبد
(بيت ٣٦)

فطوراً به خلف الزميل وتارة على حشف كالشنّ ذاوٍ مجدّد
(بيت ٤٠)

أرى الموت أعداد النفوس ولا أرى بعيداً غدا ما أقرب اليوم من غد
(بيت ١٢٦)

النحو العربي حدد ظروف المكان — كما سبق أن ذكرنا — وجمعها في كلمات هي الجهات الست وما شابهها مثل : « غلوة » و« ميل » ، وما اشتق من المصدر ، ونرى أن هناك ظروفا أخرى قد أهملت وذلك من مثل : وراء/ يسار/ جنوب/ شرق/ غرب/ وسط/ قرب/ تلقاء/ تجاه/ نحو/ دون .

كل ما اهتم به النحويون هو الاستخدام الإعرابي فقط لظروف المكان ، حيث أوجبوا مجيئها منصوبة إلا إن سبقت بحرف جر فتجر . النحو لم يهتم بالكلمة التالية للظرف

(المضاف إليه) ، حالة واحدة فقط هى التى اهتموا بها بهذا الخصوص وذلك حين وجدوا أن الظرف أحيانا قد تلحقه « ما » ، هنا اعتبر النحويون « ما » زائدة ، وبالطبع قالوا إن ما بعدها يجب أن يبقى على ما هو عليه أى مضافا إليه .

جاءت نماذج ظروف المكان ـــ إلا نادرا ـــ من أمثلة تقليدية مصنوعة ظل الخلف يرددها جيلا بعد جيل عن السابقين ، وقد نستثنى من ذلك واحدا كابن هشام الذى راح يدلل على أسماء الجهات الست بأمثلة جيدة استقاها من القرآن الكريم .

نظراً لارتباط ظروف المكان بالفعل ـــ ظاهرا أو مستترا ـــ حيث تجىء لتبين الكيفية التى يكون عليها الحدث الذى يعبر عنه الفعل ، فإن هذه الظروف عادة تجىء بعد الفعل فى الترتيب ، كما أنه ليس هناك نوع من الإلزام فى استخدام الظروف مباشرة بعد أفعال معينة ، وهذا عكس ما نجده فى الانجليزية مثلا حيث تجىء ظروف مثل up, away, down, in, out, home ، وهذه الظروف تأتى مع الفعل فيما يسمى بـ Verb Cluster وذلك مثل" John walked away, in, out, down, up, home . اللغة العربية ليست فيها هذه الظاهرة : ظاهرة ارتباط أفعال معينة بظروف خاصة .

كذلك فإن هناك حرية أخرى فى اللغة العربية تجىء من إمكانية التقديم والتأخير فى الجملة العربية ، فمثلا تقول : « كتابى فوق المنضدة ومن الممكن أن تعكس الترتيب فتقول : « فوق المنضدة كتابى » . أما فى الانجليزية فالظروف عادة ما تأتى فى نهاية الجملة" He went in .

القاموس العربى يحدد دائما لكل كلمة معناها الخاص بها ، وبالمثل نجده يفعل بالنسبة لظروف المكان ، فمثلا كلمة « فوق » يقول عنها إنها نقيض « تحت » تكون اسما وظرفا مبنيا فإذا أضيف أعرب" . ويقول عن « بيْن » : البيْن يكون فرقة ووصلا واسما وظرفا متمكنا . والبعد وبالكسر الناحية والفصل بين الأرضيْن وارتفاع فى غلظ وقدر مد البصر ." وإننا لو أخذنا مثل هذه التحديدات القاموسية لأمكننا عن طريقها أن نوقع عددا من الإسقاطات اللغوية على الشعر كى نثرى فهمنا له أكثر ، وإن كان ذلك لا يمنع من أن نقول إنه على مستوى الأدب اكتسب ظرف المكان ـــ بوصفه لبنة كأية لبنة أخرى فى المعجم الشعرى ـــ تحديدات ـــ أو قل تصورات ـــ أوسع وأكثر انطلاقة من تلك التى حددتها القواميس ، وإن ظلت ظروف المكان فى الحقيقية أسيرة الظواهر الأسلوبية وبصفة خاصة فيما يتعلق بالاستخدام الإعرابى لها . وهذا يجعلنا نقول : إنه على مستوى الأسلوب والإعراب فإن الجانبين : النظرى (ممثلا فى قواعد الصرف والنحو لظروف المكان) والتطبيقى (ممثلا فى بعض الأشعار التى أوردناها كنماذج) قد وجدا مؤاتاه كاملة واتفقا كلية فى مسألة الإعراب .

أما على مستوى المعنى فكم وددنا ألا يقف القاموس العربى عند التحديدات القديمة دون أن يواكب المعانى المختلفة التى راح الشعراء يسقطونها حين استخدامهم بعض هذه الظروف ، وبصفة خاصة ظرف « بين » الذى اتخذناه كمثال شارح لما نود أن نقول .

كذلك فإن الاستخدام الأدبى لم يقتصر على ما ذكره النحويون فقط بل نوّع وأضاف ، ولهذا نجد كما رأينا فى ديوان كعب بن زهير ظروفا مثل : دون/ لدى/ بعد/ عند/ حول/ فويق (صورة مصغرة لـ فوق) .

ولإحقاق الحق نشير إلى الوجه الآخر من القضية ، وهو أن مراجعة الآثار الأدبية التى استخدمتها هنا لم تستعمل مثلا بعض الظروف التى ذكرها النحاة وذلك مثل : « أمام » (قدام)/ « شمال » ، بل أكثر من ذلك لم يرد نموذج واحد لأسماء المقادير (غلوة/ فرسخ/ بريد/ ميل) فيما راجعناه من نصوص شعرية ، وهى الأسماء التى جهد النحويون فى إيرادها والنصّ عليها وظلت تتردد حتى فى كتب النحويين المحدثين .

وقد يتمم المناقشة أن أشير أيضا إلى أنه يلى الظرف « بين » بالنسبة لكثرة الاستخدام كل من الظرفين « فوق » ، « عند » .

هذا وقد أستميح القارىء عذرا إذ أنهى هذه المقالة ليس بخلاصة قد يتوقعها بل بطرح عدد من الأسئلة دارتْ فى الذهن وما تزال تبحث عن إجابات محددة ، وهذه الأسئلة هى :

هل نستطيع عن طريق الرصد الإحصائى الدقيق لديوان شاعر ما أن نجد صيغة مناسبة للتعبير عن المحطات التى نجد الشاعر يستخدم عندها ظروف المكان ؟ وإذا كان ذلك ممكنا فإلى أى مدى نستطيع أن نستخلص قاعدة عامة تندرج تحتها هذه الظاهرة المهمة ؟ ما دلالة ظروف المكان فى سياقاتها المعينة ؟ وهل لذلك علاقة بالبحر والوزن العروضى ؟ ثم ألا نستطيع أن نعثر فى المعجم الشعرى لشاعر ما على نوع من الولع أو الممارسة لظروف مكان معينة يوردها أكثر من غيرها ؟ وما علاقة ذلك — إن وجد — بالمحيط أو الأفق الشعرى والشعورى لديه ؟

وأخيرا أتساءل : إلى أى مدى يفقدنا التخصص فى الدراسة جمع الظواهر بعضها إلى بعض فتظل قواعد النحو أو المعاجم وهى بمنأى عن الأدب ويظل الأدباء وهم نافرون من استكشاف نتاجهم فى ضوء كتب النحو والمعاجم ؟ لقد عقدت مثل هذه المصالحة فى آداب كثيرة وما أجدرها أن تتوافر اليوم فى أدبنا العربى : قديمه وحديثه على حد سواء .

١ ــ عباس محمود العقاد ، « الظرف فى اللغة العربية » ، **مجلة الأزهر** ، القاهرة ، صفر ١٣٨١ هـ يوليه ١٩٦١ ، مجلد ٣٣ ، جزء ثان ، صفحات ١٣٦ ــ ١٣٩ بتصرف .

٢ ــ غاستون باشلار ، **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا ، طبعة ثانية ، بيروت ، ١٩٨٤ فيه الكثير مما أشرنا إليه هنا .

٣ ــ بيتر عبود وآخرون ، **العربية المعاصرة** ، المرحلة المتوسطة ، آن آربر ، ميشغان ، ١٩٧١ ، الجزء الأول ، ص ٢٠٨ .

٤ ــ أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوى ، **شذا العرف فى فن الصرف** ، القاهرة ، ط ١٢ ، ١٩٥٧ انظر صفحتى ٨٨ ، ٨٩ وأيضا : بيتر عبود ، **العربية المعاصرة** ، جزء ١ ، ص ٢٠٨ ــ ٢١٠ .

٥ ــ محمد خلف الله أحمد ، محمد شوقى أمين ، **كتاب فى أصول اللغة** ، القاهرة ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٦٩ صفحات ٢٠٦ ــ ٢١٩ .

٦ ــ الحملاوى ، **شذا العرف** ص ٨٩ .

٧ ــ الألفية نسبة إلى العدد ألف ، حيث جاءت منظومة فى ألف وثلاثة أبيات لتلخص بالشعر (أو بالأحرى بالنظم) كل قواعد النحو والصرف . وكانت قد سبقتها منظومة أخرى على نفس النسق لابن معطٍ ولكن ألفية ابن مالك ذاعت شهرتها وكثر استخدامها . وقد ألفها ابن مالك المتوفى سنة ٦٧٢ هـ/ وهى مطبوعة طبعة مستقلة تحت عنوان : **ألفية ابن مالك فى النحو والصرف** ، مكتبة القاهرة للطباعة ، د.ت .

٨ ــ ابن عقيل ، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك** ، (بتحقيق : محيى الدين عبد الحميد) ، القاهرة ، مطبعة السعادة ، ١٩٦٤ ، جزء ١ طبعة ١٤ ، صفحات ٥٧٩ ــ ٥٨٩ .

٩ ــ الميل ١٦٧٠ مترا ، البريد ١٢ ميلا ، الفرسخ ٦ أميال ، انظر : محمد عيد ، **النحو المصفى** ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٧١ ، ص ٤٤٠ .

١٠ ــ ابن عقيل ، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك** ، صفحات ٢٣١ ــ ٢٣٤ بتصرف .

١١ ــ شوقى ضيف ، **تجديد النحو** ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٢ ، ص ١٧٣ .

١٢ ــ يعتبر تمام حسان الاستقراء الناقص عماد المنهج العلمى بالنسبة للعلم المضبوط وخصوصا فى مجال النحو ، ذلك لأن موضوع النحويين يدور حول القواعد الكلية للغة ، ولهذا قد تناولوا بالملاحظة نماذج من اللغة أطلقوا عليها مصطلح « المسموع » وانصرفوا عن بقية المستعمل فاقتصدوا مثلا فى الاعتماد على القرآن لتعدد القراءات ، وعلى الحديث لجواز الرواية بالمعنى ، وصرفوا معظم همّهم إلى الشعر وكلام العرب ، وذلك عكس فقهاء اللغة والمعجميين الذين اعتمدوا على الاستقراء التام . انظر : تمام حسان ، « اللغة العربية والحداثة ، **مجلة فصول** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يونيو ١٩٨٤ ، مجلد ٤ ، عدد ٣ ، ص ١٣١ .

١٣ ــ شوقى ضيف ، تجديد النحو ، ص ١٧٥ .

١٤ ــ انظر فى تفصيل ذلك : عبد الرحمن السيد ، مدرسة البصرة النحوية ، نشأتها وتطورها ، ط ١ ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٨ ، مهدى المخزومى ، مدرسة الكوفة ومنهجها فى دراسة اللغة والنحو ، بغداد ، مطبعة دار المعرفة ، ١٣٧٤ ، ١٩٥٥ ، تمام حسان ، الأصول ، الدار البيضاء ، المغرب ، طبعة أولى ١٩٨١ .

١٥ ــ شوقى ضيف ، تجديد النحو ، ص ١٧٥ .

١٦ ــ مقعد القابلة : يريدون به أنه قريب كقرب مكان قعود القابلة من المرأة التى فى حالة الوضع ، مزجر الكلب : أى أنه بعيد كبعد المكان الذى يزجر إليه الكلب ، مناط الثريا : أى أنه فى مكان بعيد كبعد الثريا عمن يروم أن يتصل بها وهذا كناية عن عدم إدراكه فى الشرف والرفعة . انظر ابن عقيل ، السابق ، ص ٥٨٤ .

١٧ ــ أبو عبد الله الحسين الزوزنى ، شرح المعلقات السبع ، القاهرة ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده ، د.ت ، وهذه هى الطبعة التى رجعنا إليها هنا .

١٨ ــ أبو سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكرى ، شرح ديوان كعب بن زهير ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٣٨٥ ، ١٩٦٥ (هذه النسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٣٦٩/ ١٩٥٠) .

١٩ ــ أحمد أمين وآخرون ، المنتخب من أدب العرب ، القاهرة ، مطابع دار الكتاب العربى بمصر ، ١٩٥٣ ، جزء ٤ ، ص ٥٥

٢٠ ــ محمد مصطفى هدارة ، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ ، ص ١٧٦

٢١ ــ أحمد بن محمد القدورى ، متن القدورى فى الفقه على مذهب الإمام أبى حنيفة ، الطبعة الأخيرة ، القاهرة ، البابى الحلبى ، ١٩٤٨ .

٢٢ ــ Paul Roberts, **English Sentences**, New York Harcourt, Brace & World Inc., 1962, p.82

٢٣ ــ James Sledd A **Short Introduction to English Grammar**, Chicago, Scott, Foresman and Company, 1959, p. 123

٢٤ ــ مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازى الفيروزابادى ، القاموس المحيط ، القاهرة ، المطبعة الميمنية بمصر ، د.ت ، جزء ٣ ، ص ٢٨٧

٢٥ ــ الفيروزابادى ، السابق ، جزء ٤ ، ص ٢٠٦

جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور

مدحت الجيار

١ ـ مدخل نظري

لا نريد بجمالية المكان ذلك المنحى الشكلي الذي اتسمت به الاتجاهات النقدية الجمالية طوال القرن الماضي أو هذا القرن ، ذلك أن الجمالية هي بحث في نسق العناصر المكونة للظاهرة ، لبيان الوظيفة التي تقوم بها داخل العمل الأدبي بشكل عام .

وجمالية المكان يمكن أن تدرس في القصيدة كما تدرس في النص القصصي أو المسرحي . وإذا كان المكان عاملا مشتركا فلا بد أن نجده بأشكال متناسبة في كل نوع من هذه الأنواع ، فهو عنصر جوهري في الأعمال القصصية والمسرحية . وتتميز المسرحية (والمسرحية الشعرية بخاصة) بدور جوهري للمكان ، حيث لا بد من تحديد المكان والزمان لنرى دورة الفعل والظروف المحيطة به .

ويتداخل في المسرح الشعري دور المكان في العناصر المسرحية مع دوره في العناصر الشعرية ؛ حيث تعتمد الأولى (أي العناصر المسرحية) على وحدة من وحدات أرسطو (الزمان ــ المكان ــ الموضوع) ، وتضيف إليه الثانية (أي العناصر الشعرية) بعد الصورة الشعرية التي تختزل الزمان والمكان داخلها .

ولا بد أن نشير في هذا السياق إلى الارتباط الجوهري بين الزمان والمكان ، إذ « في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن ، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان ، والذي يود حتى في الماضي ــ حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة ــ أن يمسك بحركة الزمن . إن المكان ، في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفا ، وهذه هي وظيفة المكان » تجاه الزمن ، إلى جانب وظائف أخرى ترتبط بتقنيات النص ، وبنوعه الأدبي ، بل بالموضوع المعالج أيضا .

والمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة ، فالحدث لا يكون فى لا مكان ، إنه فى مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات . وهنا يكشف المكان عن وظيفته الأساسية فى المسرحية ، وهى الخلفية الدرامية للنص ، حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفية التى يقصد الكاتب الدرامى إجراء أحداثه وصراعه عليها . ولا شك فى أن الصورة الشعرية ، بتكوينها « الزمانى » ، تزيد من خصوصية اللحظة الدرامية ، حيث يشير البعد المكانى (وزمانه) فيها إلى عالم المتكلم ، أو « المُحَاوِر » ، وهو جزء بالضرورة من عالم النص كله .

ونشير ، هنا ، إلى البعد النفسى « للمكان » داخل النص ، وداخل الصورة الشعرية ؛ إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية ، والعقائدية التى ترتبط بالمكان ولا تفارقه ؛ حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به . لذلك فاختيار الكاتب الدرامى — وغيره — لأماكن خاصة ، يستتبع أن ينهض وعينا بالحوار معه .

ولعل أطلالنا ، فى شعرنا العربى القديم ، مازالت تقوم بهذا الحوار ؛ واستبعادها عند شعراء الحداثة يقوم بدور معاكس ، يستهدف الرفض : رفض المكان وسياقاته ، وما يرتبط به فى مواجهة من يعيش شعرها مع هذه الأطلال . ومن هنا يشحن المكان بموقف معه أو ضده ، أو بالتجاوب معه أو الازورار عنه .

ويكشف المكان عن تواصل زمنى معه ، فلا مكان بدون زمانه — كما أسلفنا — فى نفس الوقت الذى تدمر الصورة الشعرية العلاقة المنطقية بين الماضى والحاضر والمستقبل ، وتتحول إلى « زمكانية » وجودية خاصة بتكوينها ؛ وهى قادرة على أن تحول الزمان إلى مكان ، والمكان إلى زمان بفضل ما تتميز به من قدرة على تخطى حواجز الزمان والمكان ، وإبدالهما فى وجود جديد ، وهى بذلك قد تخلق موقفا دراميا بما ترسمه من مكان وزمان قد يمتد من الصورة الشعرية المفردة إلى الصورة الشعرية العامة التى تحتوى النص كله ، وتخلق وحدة « الجو » مع المكان ؛ لذلك تتفاعل الصورة الشعرية — فى هذا السياق — لخلق بنية النص مع بقية التقنيات ، ومن ثم « فالحكم على الصورة الشعرية فى التراجيديات يكون وفقا لدرجة التناسب الموجودة بين الصورة وبين الموقف الدرامى الذى تخلقه . ويمكن للموقف الدرامى أن يسمح باتساع أغنى للصورة الشعرية »[1] . ولا شك فى أن المكان وسيط مشترك بين بنية الصورة وبنية النص .

لذلك فجماليات المكان فى المسرح الشعرى ذات طبيعة مزدوجة ، فهى من ناحية تتعامل مع المكان كإطار (يشترك مع الزمن) ، ومن ناحية ثانية تتعامل مع المكان داخل الصورة الشعرية . من هنا كانت جماليات المكان جماليات تشكيلية ، وظيفية .

ويقدم المكان حلا للمبدع حين يريد الهروب ، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ، ليسقط عليه رؤاه التى يخشى معالجتها ؛ وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفى المباشرة ، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله . وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه ، فيصعد إلى السماء والفضاء ، وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار ، ليبث الرمز نفسه ، ويهرب ، بل ينسرب من خلاله أو ينقده .

وهنا نشير إلى المكان الأصيل ، واقع المبدع الجغرافى الأليف ، وإلى المكان المضاد له ، أو البديل لكليهما . ذلك أن القرية غير القرية الحديثة وغير المدينة ، والسجن والبئر غير الساحة وبيت العائلة . ولكل مكان من هذه الأماكن أن يحمل دلالته وسياقاته ، كما أسلفنا . لذلك سنعالج المكان فى المسرحية الشعرية كدالة ، ورمز ، وقناع ، من خلال التعرف على وظيفته التقنية والدرامية . وبذلك تشترك القصيدة ، وغيرها من الأنواع الأدبية ، فى التشكيل المكانى لأنه فى هذا التوقيت يكون « كالتشكيل الزمانى ، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها ، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق فى تشكيل الطبيعة ، والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ، ووفقا لتصوراته الخاصة »[٢] . وتلك التصورات قادرة عند التشكيل أن تجعل المكان بطلا دراميا كما فى بعض المسرحيات .

٢ ــ ثنائية البيت والسجن

يرتبط المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور بالموضوع المعالج ، حيث يختار من مادة الموضوع المكان الذى يمثل وحدة تكوين لمشهد أو فصل . كما نجده فى بعض المسرحيات يتجه إلى تجريد المكان وتغريبه . وهنا تظهر وظيفة المكان فى مسرحه .

ففى **مأساة الحلاج** نحن أمام « ساحة فى بغداد » ، و « سجن » ، و « محكمة » ، و « بيت الشبلى » . وهى أماكن تمثل وحدات عامة ، أو مشاهد عامة خرجت من طبيعة الأحداث التاريخية التى توالت فيها أحداث موت الحلاج .

ثم ينتقل عبد الصبور إلى أماكن مختارة من حياة بعض الصحافيين فى **ليلى والمجنون** ، وينتقل من التاريخ ، تاريخ المتصوفة ، إلى واقع الحياة فى مصر قبل ١٩٥٢ ، لذلك نجد الأماكن تبدأ من « قاعة تحرير » ، ثم « مقهى وحانة » ، ثم « بيت حسام » . وفى هذا السياق يستدعى « بيت أمه وأبيه » على لسان سعيد الشاعر ليقارن بين أمه وبين ليلى ، وينهى المسرحية فى « السجن » .

وفى **الأميرة تنتظر** نحن فى « وادى السرو » ، حيث تعيش الأميرة مع وصيفاتها الثلاث ، فى « كوخ » يقع على طريق فى غابة . وتنتهى المسرحية والأميرة ووصيفاتها يستعددن للخروج من الكوخ تجاه القصر ، قصر الورد ، قصر والدها القديم ، بعد ما قتل القمندل السمندل الشرير ، مغتصب ملك أبيها .

وفى **مسافر ليل** يتوحد المكان مع الزمان ، فيتحولان لشىء واحد ، على خلاف بقية مسرحيات عبد الصبور ؛ فالحوادث كلها تدور فى « عربة قطار » تمضى بعد منتصف الليل . وهنا يطلق المؤلف تجريداته حتى النهاية ، فيكون القطار فى سيره هو الزمان ، وهو المكان فى آن ؛ ولا ينتقل المكان فى القطار إلا مع الاسترجاع ، خاصة على لسان عامل التذاكر .

وفى آخر مسرحياته ، **بعد أن يموت الملك** ، يكون المكان فى « قصر الملك » ، وفى « قاعة العرش » ، وفى « حجرة نوم الملك » فى الفصل الأول ، ثم « نهر » و « كوخ » حيث يجلس الشاعر والملكة ، وأخيرا تتحول « قاعة العرش » إلى « محكمة » ، وتنتهى المسرحية وقد تحول القصر « فى قدمه وتهدمه » إلى قصر جديد بالملكة والابن والشاعر صانع المستقبل .

ونلاحظ على المكان فى هذه المسرحيات ثباته — بشكل عام — فى ثيمات نجدها فى كل مسرحية ، سواء برسمها داخل المشهد ، أو بالإخبار عنها فى السرد ، أو فى الصورة الشعرية .

أول هذه الثوابت ثيمة « البيت » أو « المخدع » أو « حجرة النوم » ، فبيت الشبلى فى **مأساة الحلاج** ، نجده بيت حسام وبيت الشاعر الأول فى **ليلى والمجنون** ونجده فى مخدع الملك فى **بعد أن يموت الملك** . ونجدها بالتلميح فى **الأميرة تنتظر ومسافر ليل** ، حيث يتحول كرسى الراكب وعامل التذاكر إلى مخدع أيضا ، حيث نلاحظ — فى بداية المسرحية — الوصيفات وقد قمن بعمل الحفلة للأميرة . ثم يعالج المؤلف السرد فيقول :

« تجلس الوصيفتان الأولى والثالثة على الأرض فى الظلام ، وتنهض الأميرة متهادية لتتمدد على المائدة فى « وضع إغراء » بحيث تبدو « المائدة » « كسرير » وتختفى الوصيفة الثانية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل فى كمال العمر » .

(٣٩٦/٢)

وهو نفس الوضع الذى نجد فيه ليلى مع سعيد ومع حسام فى الفصل الأخير من **ليلى والمجنون** ، كما سنجده مع الملكة والشاعر فى مشهد الكوخ فى الفصل الثانى من **بعد أن يموت الملك** .

أما فى **مسافر ليل** ، فتتحول كراسى العربة إلى مخادع وأسِرَّة . ها هو عامل التذاكر (الاسكندر) يرد على ما يستدعيه من ذاكرة التاريخ :

« من يصرخ باسمى ؟ من يدعونى ؟
من أزعج « نومى فى زاوية العربة » ؟ »

(٦٢٢/٢)

وثيمة « المخدع » (السرير) و « حجرة النوم » ثيمة متكررة عند صلاح عبد الصبور فى قصائده أيضا ، بل نجد جذرها فى « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » ، وغيرها من القصائد ، وهى أيضا ثيمة متكررة فى مسرحه كله — كما أسلفنا — حتى فى **مأساة الحلاج** . يتحول الصليب فى أول مشهد من المسرحية إلى صورة النائم ، بل الغارق فى النوم ، يقول :

« الفلاح : شيخ مصلوب
الواعظ : يبدو كالغارق فى النوم /
التاجر : عيناه تسكبان على صدره
الواعظ : وكأن ثقلت دنياه على جفنيه
أو غلبته الأيام على أمره
التاجر : فحنا الجذع المجهود ، وحدق فى الترب
الواعظ : ليفتش فى موطىء قدميه عن قبره »

(٤٤٩/٢—٤٥٠)

فحتى الحلاج ، المصلوب يبحث عن قبره بعينيه النائمتين ليستريح ويرقد . لذلك ، نلاحظ أن ثيمة « النوم » ، و « حجرة النوم » و « سرير الملك » و « المائدة » ، و « السرير » ؛ ثم النوم فى ركن عربة القطار ، ونوم الأميرة مع الرجل « القناع » ، وليلى مع سعيد ، وأم الشاعر مع زوج (غير أبى الشاعر) ، والملكة مع الشاعر ليهبها الطفل المستقبل ، نقول كل هذه الثيمات تكاد تكون ثيمة واحدة تأخذ تجليات مختلفة ؛ لكنها على كل حال ترتبط بالجنس داخل كل السياقات التى ورد فيها ذكر امرأة مع رجل ؛ وذلك حتى فى قصائده . كما ترتبط هذه الثيمات بمحاولة « خلق الحب » أو « الطفل » كما فى **الأميرة تنتظر** ، وفى **بعد أن يموت الملك** ، **وليلى والمجنون** . أما فى **مأساة الحلاج** فهى ترتبط بعالم روحى يستدعى فيه عبد الصبور صورة المسيح صليبا . وفى **مسافر ليل** نحن أمام رمز كبير يتوازى فيه النوم فى زاوية العربة مع نوم الشخصيات فى زاوية التاريخ ؛ كما نجد العبارة الشعرية على لسان عامل التذاكر تفسر ثيمة النوم بأنه :

« أشهى خبز فى مائدة الله » .

(٦٣٢/٢)

ويهمنا المكان هنا لأنه ثيمة أساسية فى تشكيل مسرح صلاح عبد الصبور . كما أنه مكان نوعى له سياقاته الحلمية والطفولية التى تتسرب إلى تشكيل المشهد والنص ، حيث البيت والراحة والاستقرار أو المتعة والدفء الإنسانى والألفة حيث « يشحن البيت الذى ولدنا فيه بقيم الحلم التى تبقى بعد زوال البيت . تتجمع مراكز الوحدة والضجر والأحلام ، وهو أكثر ديمومة من ذكرياتنا المشتتة عن البيت الذى ولدنا فيه »* . ولذلك نلاحظ أن دلالة الاسترخاء والراحة عامة لهذه الثيمة ، فى الوقت الذى يأخذ فيه هذا المشهد مكانا مهما فى المسرحية ، ويأخذ المكان المرتبط به دورا أساسيا فى تشكيل النص ، إذ — كما ألمحنا — لا تخلو مسرحية عنده من إحدى تجليات هذا المكان .

ويكشف صلاح عبد الصبور عن سياقات هذا المكان وتجلياته ، المشار إليها سابقا فى مشهد تأبين الملك على لسان الملكة ، فى صورة حلمية تكشف هذا البعد الطفولى البعيد ، وتوازيه مع الطائر والعش ، وتقوم هى بدور الأم ، حيث :

« تدخل الملكة فى ثياب مهلهة ، يبدو عليها الإعياء والذهول » .

« الملكة :

أغفى « الطائر » فى ناعم عشه
بالله عليكن ... بالله عليكن
لا توقظن الطائر حتى « يدفىء » « عشه »
ياهذا الطير الفضى
إنى أحجب عنك الريح ، فنقر ما شئت على الغصن
ياهذا الطير الفضى
إنى « أحضنك » بعينى ، لأبعث فيك « الأمن »
« فليتمدد » ريشك و « لتغف » سعيدا مقرور العين .

جـ ٣ ص ٣٢٤

وواضح أن « عديد » الملكة يكشف عن تداخل هذه الدلالات المرتبطة بالطفولة والرعاية والأمان والراحة ، وهى ما أدركناها من خلال عرض الثيمة الأولى المتكررة .

الثيمة الثانية هى « السجن » ، وهو « مكان » مضاد لمكان الثيمة الأولى؛ وتقوم جمالياته على أنه ثيمة أساسية فى مأساة الحلاج وليلى والمجنون . ثم نجدها بشكل غير

مباشر فى مسافر ليل ، وبعد أن يموت الملك . وهى مرتبطة دائما « بالقبض » على الشخص عن طريق الشرطة أو الجلاد ، ثم بتقديمه « للمحاكمة » . لذلك تبدو ثيمة « المحكمة » مكملة لثيمة « السجن » وليست نقيضا لها ، فهما فى مسرح عبد الصبور متوازيتان ، فى حين كان يجب أن تكونا مختلفتين ، إذ ربما يصبح المسجون بريئا فى ساحة المحكمة .

هناك ، إذن ، « سجن » و « محكمة » ، وكلاهما يفضى للآخر ؛ والنتيجة معروفة سلفا . ولا شك فى أن سياقات ودلالات هذه الثيمة النقيض تختلف عن جو الألفة والأمن السابق .

كما يرتبط « السجن » ، « بالظلام » و « القسوة » التى تتم بيد السجان أو الجلاد ، ثم بالظلم الواقع من القاضى على رأس المتهم (البرىء) .

ونلاحظ فى هذا السياق أن « الكوخ » و « الظلمة » يتوازيان أحيانا مع « السجن » ؛ فى القسوة والشظف ، حيث يستخدم « الكهف » نقيضا « للقصر » ورقة العيش . ولكن « الكوخ » يؤدى وظيفة دلالية نقيضة فى بعد أن يموت الملك ، حيث توازى « الكوخ » مع العودة للماضى والرحم الرؤوم . وفى كوخ الأميرة ، ارتبط بالظلمة وبالهروب من حياة قصر والدها ، بعد أن اشتركت فى قتل أبيها دون قصد منها .

من هنا يلعب المكان أحيانا على عدة مستويات دلالية تحددها السياقات الشعرية والدرامية داخل مسرح عبد الصبور كما أشرنا فى إطار « الكوخ » .

وحين نمسك الفكرة من بدايتها ، نجد أن صورة « السجن — المكان » بدأت من سجن الحلاج . وفى مشهد السجن هذا ، أخذت الثيمة جذرها الدلالى من بداية السرد فى المنظر الأول من الجزء الثانى من المسرحية « الموت » . يقول :

« سجن » مظلم » ينفتح بابه ، ليدخل منه الحلاج » يدفعه « حارس » .

(٥١٥/٢)

ثم على لسان سعيد الشاعر فى ليلى والمجنون نسمعه يقول :

« لا مهنة لى ، إذ أنى نزيل السجن الآن
متهما بالنظر إلى المستقبل » .

(٨٦٩/٢)

ثم فى استرسال ، يسقط على ليلى ما يتوهمه من بطش وتعذيب ، إذ تخيل أنها أسيرة فى يد الأعداء والقضاة :

سعيد : هل مازلت أسيرة
في أيدى الشركس والكهنة
ليلى : ....
سعيد : ماذا ؟ لسعوك بالنار
لا . لا أخشى أن تنهارى ، ... »

(٨٧٢-٨٧١/٢)

وتنتهى **مأساة الحلاج** بالحكم على الشيخ بالموت ، فى حين تنتهى **ليلى والمجنون** بقول سعيد فى السجن :

« أنا أنتظر القادم » .

(٨٧٤/٢)

وعلى الرغم من تركيز عبد الصبور على « المحاكمة » و « السجن » فى **مأساة الحلاج** ، عالج « السجن » بمشهد وصفى سريع فى نهاية النص ليعطى السجن « رمزه » الآنى وهو « الانتظار » . ويعطى للآتى رمز « المخلص » من السجن ، وحتى من هم خارج السجن جعلهم أسرى كليلى ، لكنه فى الفصل الأول ، وعلى لسان حسام فى المشهد الثانى ، يفصل وصف « السجن » على لسان من خرج منه فى حواره مع الأستاذ :

« الأستاذ : حدثنا عما فعلوا بك /
حسام : كانوا رفقاء
أخذوا منى الساعة والنظارات ، ووضعونى فى قبو محكم
حتى أحيا فى « ظلمات العصر الحجرى .
فأقدر حين ، خروجى ما منحوه للوادى من عز وتقدم
إذ نقلوه من ظلمات العصر الحجرى إلى بهجة عصر الشرطة » .

(٧٤٩/٢)

ثم على لسان حسام يدافع عن نفسه أمام حسّان :

. . . « معتقلا
لا يدرى هل يبقى عاما أو أعواما أو أجيالا حتى يتحلل
فى الأسفلت الأسود
سيان لديه اليوم الواحد والأبد الممتد » .
(٨٣٦/٢)

وتبدو المحاكمة والاستجواب فى ليلى والمجنون على لسان رفقاء الدرب لمن يشكون فيه ، رغم التضحية . ونجد وصف آثار السجن النفسية دالة على البعد الزمانى والمكانى الذى يجده المسجون داخل المسرحية ؛ ولذلك يلعب « المكان — السجن » — هنا — على نفس الوتيرة النفسية والاجتماعية التى لعب عليها فى مأساة الحلاج مع اختلاف نوع التضحية ؛ وبذلك يعكس عبد الصبور الفرق بين سجنين : نفسى وروحى ، انتهى ببوح العاشق المتصوف حين فاه بالسر ، وآخر من حجر مظلم جعل العاشق يبوح بأسرار زملائه ، فعدوه خائنا . وهكذا نجد المكان يعطى الدالة نفسها ، مع تغيير فى تأثيره على الشخصيات المختلفة .

وفى مسافر ليل تتم المحاكمة وتنتهى بقتل الراكب . وهى محاكمة صورية تمت فى القطار (الزمان والمكان) ، وتنفذ الحكم فوريا ؛ فى حين كان القاتل الحقيقى هو منفذ حكم الإعدام ، وهنا يتحول المكان كله (العربة) إلى سجن ، وقاعة محكمة ؛ لكن فى صورة تجريدية ظهرت إرهاصاتها على لسان عامل التذاكر وأدوات بطشه التى أنبأتنا بمصير الشخصية ، أعطت المكان إيحاءات السجن والظلمة ، والمحكمة الصورية ؛ بل كان وصف العربة ليلا على لسان عامل التذاكر كوصف السجن تماما ؛ يقول :

« أحيانا لا « تحوى » القاطرة سوى حفنة ركاب
ينتثرون كأجولة « ملقاة » فى « مخزن » قطن « مهجور » ...
تبدو « مظلمة » « باردة » « خافتة الأنفاس »
كبطن الحوت » .

(٦٣٢/٢)

حيث نجد أن صفات (ملقاة ، مخزن ، مهجور ، مظلمة ، باردة ، خافتة) ، ثم التصوير المجازى الموازى لها (كبطن الحوت) ، تعطى للقاطرة صفات السجن ، مما يعطى المكان (القاطرة) بعدها الرمزى فى الوقت نفسه . ومحاولة التوازى بين السجن والقاطرة واضحة منذ البداية ، الأمر الذى يجعلنا نفسر « كهف الأميرة » فى ساعات الليل كمواز لهذا السجن .

فقد هربت الأميرة بعد أن اكتشفت موت أبيها مقتولا ، فقد هربت إلى الكوخ (الكهف) فى الغابة فى وادى السرو هروبا من القصر والناس ، وانتظارا للعاشق القاتل . ويتحول الكهف إلى « مصيدة » للسمندل القاتل ، حين يصل إليه القمندل ويقتله بعد أن يتلو عليه الحكم وحيثياته سريعا ، ملخصا فى :

« القمندل :

طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه ...
والليلة قد تهوى ميتة أنهارا وتلالا ومنازل
لو ولدت فى ساحتها أخرى » .

(٤٣٦/٢)

فيتحول « المكان ــ الكوخ » و « المهرب والملجأ » ، إلى سجن ، ومحكمة ، وقبر ، حين يتوازى « القمندل » مع « الحق والعدل » ، ويقتل القاتل الكاذب (السمندل) .

ونلاحظ أن القتل كان عاملا مشتركا حتى الآن ، وإن كانت ، بعد أن يموت الملك قد اتخذت من الموت مهربا من صور القتل المباشرة السابقة ، وإن أشارت على لسان الجلاد إلى رغبته فى تكسير الشاعر (وهو رمز لصانع المستقبل) :

« لا أدرى هل ينفع هذا فى بعث الملك النائم أم لا ينفع
لكن قد يغرينى أن أتسلى بالعبث بأضلاع الشاعر
فأنا منذ زمان أكره هذا المأفون الماكر » .

(٣٧٢/٣)

وعلى الرغم من أن المكانين الشيمتين (البيت بمعناه الواسع والسجن بمعناه الواسع) يحتويان الشخصية إلا أن الأول يحتضن ويؤمن ، فى حين أن الثانى يبتلع ويخيف .

وهذه الثنائية التقابلية تخدم فى فهم الصراع الدرامى فى مسرح عبد الصبور ، إذ يجعله دائما بين قوتى الحلم ≠ البطش ؛ فنجد الحلم يتوازى مع « البيت » ، والبطش يتوازى مع « السجن » ، وبالعلاقة المضادة نفسها .

٣ ــ الاتساع فى المكان

حين نخرج من ضيق البيت ، ومن ظلمة السجن ، ونخرج إلى المكان المتسع نجد أنفسنا فى « الساحة » و « الغابة » ، و « القصر » ، و « المقهى » . فى الساحة حيث الحلاج صليبا ، وفى الغابة حيث الأميرة فى مفترق الطريق إلى قصر أبيها رافضة (الكوخ / الكهف / السجن / الهروب) ، وفى القصر حيث الملك يلهو بالأنثوات ويغرق فى ماخور الشراب والجنس ، ولكنه عقيم لا يستطيع أن يهب المملكة وليا للعهد ، وفى القصر حيث يقتل السمندل والد الأميرة بحجة :

« أن السوس الناخر فى أخشاب « المخدع »
قد جاوزها ليعربد فى ساق الملك الخشبية » .

(٤١٧/٢)

وفى المقهى حيث رفقاء الدرب يسكرون على روح هزيمتهم بعد إغلاق الجريدة والمطبعة .

ونلاحظ هنا أن الساحة فى بغداد شهدت مقتل الحلاج ، وساحة القصر تشهد عربدة الملك ، بالكأس المعدول (الخمر) والكأس المقلوب (ثدى المرأة) . والساحة (الاتساع فى المكان) فرصة درامية لتجمع الشخصيات والمجموعات ؛ وهكذا فعل عبد الصبور ، جمع المتصوفة والعامة وأصحاب الحرف فى الساحة فى بغداد ، حيث يدور المنظر الأول من المشهد الأول ، وقد استطاع أن يحرك « المجاميع » بين أضلاع المسرح وزواياه .

كذلك استخدم ساحة القصر لإقامة الحفلات الملكية ، وإقامة الحوار بين شخصيات المسرحية فى مكان يسمح للناظر أن يرى كل الشخصيات وكل التفاصيل . يقول فى مقدمة المشهد الأول سرديا :

« قاعة واسعة يتوسطها مقعد ملكى ضخم ... وسط قاعة العرش يقف الملك مزهوا ، ووراءه صف من / الرجال ... » .

(٣/٢٣٥ــ٢٣٦)

وبذلك يوظف عبد الصبور اتساع المكان لخدمة الدراما والمشهد المركب ، كثير الحركة ؛ وفى الوقت نفسه يعرض فخامة قصر الملك ، وضخامته ليعطى فرصة أكبر لبيان التناقض بعد ذلك مع « العقم » .

أما فى الأميرة تنتظر فقد سمعنا عن القصر فى البدء وفى الختام ؛ لكننا لم نشهده ، ومع ذلك أحسسنا به عن قرب فى وصف الأميرة والسمندل ، كذلك كان الشأن مع الغابة حيث فهمنا عنها من حديث المتحاورين .

ولا بد أن نشير ــ هنا ــ إلى أن تعليق الأميرة فى نهاية المسرحية ، قد كشف البعد النفسى والاجتماعى ، فى فعل الخروج من « الكوخ » إلى « القصر » ، وفى المقارنة بينهما . وعلى الرغم من أن الملكة فى مسرحية بعد أن يموت الملك قد عاشت مع الشاعر فى « الكوخ » ، حتى حملت بالطفل بعد موت الملك ، إلا أن الخروج هنا كان مختلف الدلالة ، فخروج الأميرة كان عودة من الماضى / والهروب/ وتأنيب النفس / وضيق الأفق / والتوهة (كما فى ٢/٣٥٣ ، ٣٥٦ ، ٣٨٩) . وكان خروج الملكة مع الشاعر وصلا للحلم وليس بداية جديدة . وفى هذا السياق نقول إن تصوير الأميرة قد لخص لنا تلك المسافة بين الكمون / الكوخ والخروج / القصر :

« الأميرة : فسأمشي في طرقات « الغابة »
حتى أبواب « القصر »
وسأدخل « ساحة » قصرى مترجلة
حتى أتلقى من
خدمي ورعاياى
ما يبهج نفسي من حب وخضوع » .

(٢/٤٤٤)

ولا شك في أن البهجة النفسية كانت نتيجة لقطع هذه المسافة المظلمة الكامنة . وعلى المستوى الاجتماعي خرجت الأميرة والملكة إلى عصر اجتماعي مغاير في الحكم والسلطة ، أعني خرجتا « للحرية » ، بعد هروب الأولى وكمون الثانية . وبذلك تكون الحرية أوسع من السلطان الملكي ، فقد خرجتا إلى حيز اللادولة ، إلى الكهف ، إلى الطبيعة الأم ، حيث الحرية بكر ، أو كما يقول العروى : « إن الحرية في نطاق الدولة لم تكن تمثل بالنسبة للفرد إلا حيزا ضيقا . إن حيز الحرية مواز ومخارج لحيز الدولة . لكن حيز الدولة ضيق وحيز اللادولة (أي حيز الحرية) واسع »[١] .

وبذلك يكون الاتساع في المكان ، تأكيداً على حرية الفرد ، أو تأكيداً على الخروج من الذات إلى الآخر .

وهنا يجب أن نشير إلى « المقهى » كمكان أدى دوره الدرامي في ليلى والمجنون ، حيث كان فرصة « للغناء » ، و « قول الشعر » ، و « شرب الخمر » ، و « الاصطدام بين الرفقاء » ، وكان نقطة تحول درامي داخل المسرحية .

ويتكشف لنا الآن أن المكان في مسرح صلاح عبد الصبور حين يدور في هاتين الحلقتين : ثنائية البيت والسجن ، ثم الاتساع في المكان ، فإنما يشير إلى اختيار واع ، وهذا الاختيار هو ما يجعل للمكان جمالياته الوظيفية الدرامية التقنية ، حيث اشتقت الأماكن من الموضوع المعالج ، واختيرت الأماكن في الأميرة تنتظر و مسافر ليل بوعي شديد حتى يصل المكان إلى دوره الرمزي ، وتحوله إلى قناع ، تماما كالشخصية الدرامية .

ذلك أن مسرحيتي الفصل الواحد ينتميان إلى مسرح الفكرة ، على الرغم من المعالجة الشعرية ، الأمر الذي يكشف عن الدور الدرامي الهام للشعر وللصورة الشعرية فيهما .

وبعيدا عن اعتبار الأميرة رمزا للوطن ، أو الراكب رمزا للضعفاء ، وعامل التذاكر والسمندل للتسلط والخداع ، فإننا نعتبر المكان بطلا جوهريا في المسرحيتين كالشخصية ،

حيث قام « الكوخ » و « القصر » كلاهما ببيان التناقض والتضاد ، كما قام « القطار » بتوحيد الزمان والمكان .

أما فى بقية المسرحيات الخمس ، فالمكان يلعب دوره ، ليس كفكرة وقناع وإنما كحيلة وتقنية درامية ، ساعدت المبدع على العرض والاتساع والتضييق فى آن .

ولا بد أن نشير هنا إلى ضرورة دراسة صور النور والظلمة فى مسرح صلاح عبد الصبور ، فلهما ارتباط عضوى وثيق بنوع المكان ووظيفته ، فقد لاحظنا ارتباط النور بالاتساع وارتباط الظل من ناحية والظلمة من ناحية أخرى بثيمة البيت والسجن ، بصرف النظر عن الإضاءة والإظلام كتقنية فى يد مختص الإضاءة أو الديكور أو المخرج ، إذ لا يتسع المقام هنا للإفاضة فى أبعاد هذه الظاهرة بالرغم من أهميتها ، ولا بد أن تفرد لها دراسة مستقلة تجمع بين المسرح الشعرى والقصائد فى إبداع صلاح عبد الصبور .

كما يجب أن نفرق فى هذا السياق بين القناع الذى تلبسه الشخصيات فى **الأميرة تنتظر** ، وهو قناع حقيقى يساعد على التمثيل والتجريد وتوفير عدد الممثلين ، وبين المكان كقناع يقرّب الأحداث ويجعلها بعيدة عن واقعنا . ومن ثمّ تساهم المسافة الحادثة بين الواقع ومشاكله والنص ومشاكله فى إثراء التفسير والإيحاء ، وتوسيع دلالة المكان والمشهد وما يرتبط به من سياقات نفسية أو اجتماعية ؛ وبالتالى يرتفع إلى درجة النموذج التصويرى ، ويحول المكان وحوادثه إلى مكان مجازى ؛ وفى هذه الحالة فإن « طبيعة النمذجة فى التصوير الأدبى تسبغ القنونة على التعبير المجازى كصيغة من صيغ التصوير الواقعى . وفى التعبير المجازى يستخدم وصف أحد الحوادث : من باب المقارنة ، فى وصف حادث آخر ، وتكون عناصر الحادثتين مختلفة نوعيا ولكن بنيتيْهما متماثلتان . وإن الإمكانية الموضوعية لعكس العمليات على شكل نماذج بواسطة المجاز قائمة فى وجود تماثل فى الواقع »[7] . وكذلك الحال مع المكان فى المسرحية ذات الفصل الواحد عند عبد الصبور .

أما بقية الأماكن فتنبع جمالياتها من تاريخ الموضوع المعالج فى **مأساة الحلاج** ، أو من الواقع المعاش فى **ليلى والمجنون** ، أو من عالم مواز فى **بعد أن يموت الملك** ، وقد قامت بدورها الدرامى .

وإذا ربطنا بين الزمان والمكان عنده ، لاحظنا أن الزمان والمكان يقتربان حتى يتطابقا فى مسرحية الفصل الواحد ، بينما يستحضر المكان فى زمان يحدده المبدع له ، أو يحدده التاريخ بملامح لا يمكن تخطيها فى بقية المسرحيات .

٤ ـــ الصـورة الشـعرية والمكان

الصورة الشعرية فعالية لغوية ، تخرج أنظمة اللغة من بعدها الإشارى إلى بعد مجازى تصويرى ورمزى ، بمعنى أنها « علاقة لغوية متولدة » تتمتع بخصوصياتها من السياق والموضوع داخل النص المعالج . فهى لذلك بتعبير بشلار « تعبر عنى بتحويلى أنا إلى ما تعبر عنه »[٨] ، أى أنها فى المسرحية تتحول من ذاتى إلى الدراما .

وما يهمنا هنا هو قدرة الصورة الشعرية على خدمة النص المسرحى الذى يعمد أساسا إلى وضع « بصرى » ، يقوم المكان فيه بدور كبير ، حيث تلجأ الصورة الشعرية إلى تحطيم الزمن (ماض ، حاضر ، مستقبل) ، إلى جانب تحطيم (المكان) ، بل تحول كليهما إلى الآخر . وهى فى هذا تقوم بدور « المونتاج » فى الفيلم ، حيث تحاول الصورة الشعرية خلق المشهد والمساهمة فى رسمه مع بقية الأدوات المسرحية الأخرى ، إلى جانب أنها تقوم بوظائف عديدة فى تشكيل النص الدرامى ثم عند تنفيذه مسرحيا .

ونحاول هنا أن نركز على فكرة واحدة ، وهى قدرة الصورة الشعرية ، فى مسرح صلاح عبد الصبور ، على تحويل الزمان إلى مكان ، أو تحويل المجرد إلى حسّ ؛ ذلك أن الصورة الشعرية فى مسرح عبد الصبور ذات وظائف عديدة يهمنا منها هذه النقطة ـــ كما حددنا ـــ لاتصالها الوثيق بموضوع البحث ـــ وسنحاول أن نتعرض لأمثلة من مسرحه كله .

وحين نبدأ معه من بدايته التاريخية (**مأساة الحلاج**) نجد الزمان يعبر عنه بصور الشمس ، والقمر ، والنهار ، والصباح ، والليل ؛ ولكن حين يتحدث عن الأيام التى عانى فيها ، نجد صورة الزمان تتحول إلى مكان يتوازى مع نوع هذه الأيام ؛ لذلك نسمع السجين الثانى يقول للحلاج :

« لكن ، هل تقضى عمرك مقهورا فى ظل
الجدران المربّدة ؟
كالبومة تنعب فوق خرائب أيام السوء » .

(٢/٥٤٣)

فنجد صورة الزمن السيىء (أيام السوء) تتحول إلى « خرائب أيام السوء » ، ويتوازى فى هذا السياق الحلاج والبومة . وطبيعى أن صورة جزئية لا تفصح عن هوية المسرحية ، لكننا نود أن نعرض ملمحا ، فكرة جزئية ترتبط بالمكان . ويلاحظ أن الجملة الشعرية السابقة قيلت فى السجن .

وفى ليلى والمجنون يشكل الزمن أخطر قضية عند شخصيات : « الشاعر » لأنه فى حالة الانتظار لزمن تتحول فيه الحياة إلى الأفضل ، ونجد وصف « الأستاذ » للزمن يحوله إلى مكان أيضا :

« الأستاذ : أسد لا يحمل سيفا ،
بل يحمل بوقا يصرخ فى صحراء الزمن اليابس » .

(٢/٧١٧)

وفى الأميرة تنتظر ، وهى تنتظر أيضا كشخصيات ليلى والمجنون ، يتحول الزمان إلى حقائب ، أو بيت :

« وصيفة ٢ : خمسة عشر خريفا مذ فارقنا قصر الورد
وصيفة ١ : خمسة عشر خريفا مذ حملتنا فى العربة
من بين حقائب ماضيها » .

(٢/٣٥٦)

وعلى لسان الأميرة ، يتحول الزمن (الماضى / الميت) إلى بيت ، تقول للسمندل :

« هل تكسر باب الزمن الميت
وتبلل أحزانى بالحلوى والقبلات
هل ستعيد إلىّ الطفلة ؟ »

(٢/٤٢٤)

وفى مسافر ليل ، يتحول الزمن إلى مطلق ، والراكب :

« يسقط من عينيه أيامه
تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية
لا تتكسر قطعا وشظايا
إذ ليس هنالك شىء صلب » .

(٢/٦١٩)

ونلاحظ أن المطلق والمجرد يصلان إلى زمان الراكب ، لذلك تتجمع كل أيام الزمن وتسقط وهو ينظر إلى أوراق الماضى . لذلك يصور الشاعر بدوامات متبددة فوق حديد الأرضية ، ليست صلبة ، الأمر الذى يجعل هدف الصورة بيان ميوعة هذه الأيام وعدم جدواها لصاحبها .

وفى بعد أن يموت الملك ، على لسان الملكة ، يتم تصوير الزمن بواسطة المكان . والملكة تكرر صورة الزمن ذى الباب ، وهى الصورة التى أوردناها سابقا . تقول :

« الويل لمن يوقظ هذا الطير النائم *
سيكسر « باب الزمن الموصود » ويحطم أقفاله
حتى تخرج من « سرداب الماضى » قطع الظلمات المختالة » .

(٣٢٥/٣)

ونلاحظ أن الصورة (باب الزمن) تكبر هذه المرة وتنمو وتمتد ، وفى لحظة يكون الزمن هو التحدى الوحيد فى المسرحية .

وبالصورة الشعرية : الزمكانية يكتمل دور المكان فى تشكيل النص عند عبد الصبور ، خاصة ، وقضية الزمن قضية جوهرية فى كل مسرحياته ، وتحولت أيضا على يديه ، وعلى لسان شخصياته ، إلى مكان ، أو حس مادى مكانى .

وعلى الرغم من تعدد مسرحيات صلاح عبد الصبور الخمس ، من حيث الموضوعات المعالجة ، والشخصيات ، بل الأجواء الدرامية التى يستخدمها داخل نصوصه ، أقول إنه على الرغم من ذلك ، فإن مسرح صلاح عبد الصبور يبدو ضيقا ، ترتد عناصره المكانية إلى حيز ضيق .

أعنى أن مسرحياته تتحرك حول ما عرضناه على المستوى المكانى ، ثنائية البيت والسجن ، ثم الاتساع فى المكان . وقد لاحظنا أن البيت قد يتحول إلى قصر أو كوخ بسيط ، أو منزل شعبى أو مقر جريدة ؛ لكنه يظل محتفظا بدلالة الألفة والنشأة . وعلى النقيض يتحول السجن ولوازمه (المحكمة) إلى الضيق من المكان ، ويترادف فى غالبية السياقات مع « الظلم » و « القهر » . وأيضا يقف الاتساع فى المكان وسطا بين ثنائية الألفة والخوف (البيت ≠ السجن) بحل مشكلة الضيق المكانى .

ومن هنا نستطيع القول إن مسرح صلاح عبد الصبور يتحرك خلال عناصر مكانية محدودة ، وثيمات مكانية ثابتة ، وإن كانت تتعدد ، فهى تتعدد فى تجليات مختلفة ، لا يتغير جوهرها ، بل يظل الجوهر ثابتا ، ويتحرك العرضى ، الشكلى ؛ الأمر الذى يلقى سؤالا حول المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور ، هل هو فقير فى عناصره ومكوناته ؟ وهل يترتب على ذلك القول بضيق ومحدودية عناصر الرؤية الجمالية للواقع عند عبد الصبور ؟ خاصة وأن مسرحياته ترتد دائما للوراء حيث نجد الكوخ ، والقصر ،

* « والطير النائم » هو الملك الميت / الماضى الميت .

والسجن ، والبيت ، ومخدع النوم ، ومحل العمل ، وكلها مفردات كثيرا ما شكلت مسرحيات كثيرة قبله ، وليس ببعيد ، مسرح أحمد شوقى الشعرى ، أو مسرح على أحمد باكثير .

ومن هذين السؤالين ، نستطيع فى ثقة ، أن نقول : إن توظيف صلاح عبد الصبور لهذه المفردات المكانية المحدودة قد أغنى هذه المفردات ، حتى أننا نحس للوهلة الأولى بتعددها ، وكثرتها ، بسبب جودة التوظيف ، والقدرة على وضعها موضعا صحيحا يبعد عنها الملل والتكرار والفقر .

لكن ينبغى أن نلاحظ أن هذه المفردات تكثر فى شعره أيضا ، الأمر الذى يفرض على دارس مسرحه ضرورة ربطه بشعره خاصة شعره الدرامى .

كذلك يكشف البعد المكانى فى الصورة الشعرية لديه عن توجه بصرى حسى ، ينحو نحو التجسيد والتشكيل المرئى ، وعلى هذا النحو ، تفسر معالجة الزمن عنده معالجة المكان أى تحويل الزمان إلى صورة مكانية محسوسة بالرؤية البصرية .

الهوامش :

١ ــ بشلار ، **جماليات المكان** ، ترجمة غالب هلسا ، كتاب الأقلام رقم (١) ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٤٦ .

٢ ــ Wolfgang Clemen, **The Development of Shakespeare's Imagery**, London, Methuen, 1966, p. 102.

٣ ــ عز الدين اسماعيل ، « الصورة الشعرية » ، **المجلة** ، عدد ٣٤ ، ١٩٦٩ .

٤ ــ نعتمد هنا طبعة دار العودة ، بيروت ، للأعمال الكاملة لشعر ومسرح صلاح عبد الصبور ، وسوف نشير الى رقم المجلد يتبعه رقم الصفحة داخل المقال فى نهاية الشواهد .

٥ ــ بشلار ، **جماليات المكان** ، ص ٥٤ .

٦ ــ عبدالله العروى ، **مفهوم الحرية** ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٤

٧ ــ هورست ريديكر ، **الانعكاس والفعل** ، ترجمة فؤاد مرعى ، دار الجماهير ، دمشق ، دار الفارابى ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٢٩ .

وانظر فى هذا السياق :

ــ جابر عصفور ، « أقنعة الشعر العربى المعاصر » ، **فصول** ، المجلد ١ ، العدد ٤ ، يوليو ،

سبتمبر ١٩٨١ .

— رياض عصمت ، « أربعة أقنعة مسرحية لصلاح عبد الصبور » مجلة المعرفة السورية ، العدد ١٣٢ ، ١٩٧٣ .

وانظر لجابر عصفور أيضا :

« معنى الحداثة في الشعر المعاصر » ، **فصول** ، المجلد ٤ ، العدد ٤ ، يوليو / سبتمبر ١٩٨٤ .

٨ — السابق ، ص ٢٦ ، وانظر أيضا مواضع صفحات ١٩ ، ٢٩ ، ٣١ .

قال ابن درّاج الطُّفَيلي :

مرّت بي جنازة ومعي ابني ، ومع الجنازة امرأة تبكي الميت وتقول : بك يذهبون إلى بيت لا فرش فيه ولا وطاء[1] ، ولا ضيافة ولا غطاء . ولا خبز فيه ولا ماء .

فقال لي ابني :

يا أبة ، إلى بيتنا والله يذهبون بهذه الجنازة !

من كتاب « الأغاني » لأبي الفرج الأصفهاني

شكا أهل بلدة إلى المأمون والياً عليهم ، فقال :

كذبتم عليه . قد صحَّ عندي عدلُه فيكم وإحسانُه إليكم .

فقال شيخ منهم :

يا أمير المؤمنين ، فما هذه المحبّة لنا دون سائر رعيّتك ؟ قد عدل فينا خمس سنين ، فانقُلْه إلى غيرنا حتى يشمَل عدلُه الجميع ، وتربح معنا الكل !

من كتاب « جمع الجواهر في المُلَح والنوادر » للحُصْري

التشكيل المكانى وإنتاج المعنى: الصفحة الشعرية عند أمل دنقل

حازم شحاتة

---

١ ـــ مداخل .

١ـــ١ـــ الصفحة الشعرية ـــ العربية .

هل يمكننا ـــ اليوم ـــ أن نستقبل القصيدة العربية بالأذن فقط ؟

وهل يمكننا إغفال التغيرات التى طرأت على الصفحة الشعرية بدءا من الموشحات الأندلسية ، ومرورا بالقصيدة التى تحتوى على أكثر من قافية ، وانتهاء بتدمير العمود الشعرى تدميرا كاملاً ـــ شكلا ومضمونا ـــ فى أواخر النصف الأول من القرن العشرين ؟

لقد أخذ النقاد العرب على امرىء القيس كلمة مستشزرات حينما وصف شعر حبيبته فى معلقته « قفا نبكِ » قائلاً :

غدائـــره مستشزراتٌ إلى العـــلا   تضل المدارى فى مثنـــى ومُـــرسلِ

ورأى ابراهيم أنيس فى كتابه **موسيقى الشعر**[1] أن كلمة **خدعوها** فى بيت شوقى :

خدعوهـــا بقـــولهم حسنـــــاء   والغـــوانى يغرهـــن الثنـــاءُ

أضافت إلى حروف الحلق فى البيت (الهاء والهمزة والقاف) حرفى الخاء والعين مما جعل البيت ثقيلاً على الأذن ، واقترح أن تكون **وصفوها** أو **فتنوها** ، رغم إقراره باختلاف المعنى ! ويذهب ابراهيم أنيس فى آرائه إلى محاولة رفع قواعد البيت الصوتية باستنباط بعض القوانين التى تحكم توارد الأصوات فى البيت الواحد بل واكتشاف العلاقة بين الغرض الشعرى للقصيدة ونسبة شيوع أصوات معينة فيها ، وذلك فى فصل بعنوان « الجرس فى اللفظ الشعرى »[2] .

ذلك كله لأن الدالة الشعرية كانت تبدع وتتشكل على محور الاستماع الى القصيدة ، وكانت الأذن هى المتلقى الوحيد للشعر ، ولكن هذا لا ينفى محاولات الشعراء والنقاد

العرب فى تغيير المنظور البصرى الثابت للقصيدة العربية إلى الحد الذى جعلهم يكتبون الشعر على هيئة أشكال الطير والشجر وفى دوائر ومثلثات ومربعات ، فى محاولة ، بسيطة ، لإدخال العين كمتلق ، محايد ، للقصيدة العربية .

لماذا نقول : محايد ؟

لأن كل هذه الأشكال لم تتعد دلالتها الطبيعية التى تعودت عليها العين خارج مجال الشعر دون أدنى علاقة بينها وبين القصيدة . حتى فى بعض محاولات الشعراء المحدثين فى إبداعهم للقصيدة الكونكريتية[٣] « فمقدار الفعل المؤثر الذى تتركه هذه المحاولات على المتلقى — لا شىء »[٤] .

فى نفس الوقت فإن الحكم على مثل هذه المحاولات بالإعدام يعد نوعاً من التعسف والمصادرة ، ذلك أن تلك الأحكام تنطلق من الدلالة المباشرة لتشكيل القصيدة داخل الفضاء المسموح لها بالتشكل فيه ، وفى رأيى أن محاولات محمد بنيس لتقصى دلالة الكتابة داخل الصفحة ، قد أضاءت شمعة على الطريق ، وأعطتنا أول الخيط[٥] ، حيث حاول اكتشاف بنية المكان فى النص الشعرى المغربى المعاصر من خلال قانونين اثنين : لعبة الأبيض والأسود ومستويات اللون داخل النص ، حيث يقصد بالأبيض والأسود النظر إلى الصفحة الشعرية — المعاصرة — من حيث هى كلمات بالأسود مكتوبة على صفحة بيضاء ، وأن طول وقصر الأبيات ليس مجرد تغيير فى شكل القصيدة التقليدى ، ذلك لأن الشاعر المعاصر « يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذى يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) ، وهذا الصراع الخارجى لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا ، أو غير مباشر ، للصراع الداخلى الذى يعانيه »[٦] . أما مستويات اللون داخل النص فيقصد بها بنيس تغير بنط الكتابة داخل النص الشعرى من بنط رقيق إلى سميك أو العكس .

١ــ٢ــ دلالة البنية البصرية .

فى دراسة سابقة[٧] لنا رأينا أن هذين القانونين لا يعبران ولا يكشفان عن كل دلالات البنية البصرية للقصيدة العربية المعاصرة ، كما أن مستويات اللون داخل النص لا تخرج، دائما عن إرادة الشاعر ولا تقع فى بعض الأحيان تحت رغبة الناشر ، وذلك حينما قمنا بتحليل مستويات اللون داخل قصيدة « محاولة فى تأويل عينى حبيبتى » للشاعر حسن طلب .

ومحاولة بنيس — مع المحاولة التى قمنا بها فى نشرة حوار ، والتى استطاعت استنباط خمسة قوانين من النصوص محل البحث — تتعامل مع النص الشعرى على أنه كلمات فى

صفحة وليس شكلا فقط ، بمعنى أن الجرى وراء رسومات الشعراء داخل الصفحة بكلماتهم لن يؤدى إلى استكناه كل دلالات البنية البصرية للقصيدة المعاصرة ، ولكن سيحاول فقط البحث — بمساعدة دلالات الخط والمساحة عن معنى هذه الرسوم ؛ أما النظر إلى الصفحة الشعرية فى شكلها المعتاد فى القصيدة المعاصرة ، ومحاولة تحليل علاقة الكتابة بالصفحة فى تقاطعها مع باقى العلاقات الناشئة من الإيقاع ، والصوتيات ، والتركيب النحوى للجملة ، والدلالة المعجمية للألفاظ ، أو الاستدعاءات ، والإشارات ، و... إلى آخر مفردات النص المعاصر ، سوف يفتح الطريق إلى ديناميكية الصفحة الشعرية ، ودخولها بقوة إلى حقل دلالات النص ، تزرع وتحصد مثلها مثل باقى الأدوات التى يمتلكها المبدع .

وفى طريق استكمال دراسة الصفحة الشعرية ، وسد أوجه القصور التى حوتها الدراسة المشار إليها ، وجدنا أن قانونا سادساً — لا يمكن إغفاله — تفرضه علينا القصيدة العربية — المكتوبة — وهو دلالات الأشكال غير اللفظية ، مثل علامات الترقيم ، وغيرها من الأشكال ، كالأسهم المستقيمة والمعقوفة ، والعلامات المستدعاة من مجال الرياضيات arithmetic ، وأشكال أخرى ، وذلك بعد قراءتنا لديوان أدونيس **مفرد بصيغة الجمع** تحت ضوء الصفحة الشعرية واستكمال البحث فى قصائد أمل دنقل .

١—٣— كيف تنتج الصفحة الشعرية ؟

قبل أن ندخل إلى عالم القصائد أود أن أطرح بعض المشكلات المتعلقة بالصفحة الشعرية ؛ فالمجال الذى يعمل فيه القارىء هو القصائد المطبوعة ، وفى هذه الحالة فإننا نقرأها وقد دخلها شىء من التنسيق ، الذى غالبا/ أحيانا ما يكون لأسباب غير شعرية ، بل ويعمل فى بعض القصائد على محور مضاد لما يريده الشاعر من تنسيق شعرى لصفحته . ففى ديوان لنجيب سرور وجدت أن الناشر كتب إحدى القصائد فى أسطر كاملة واضعا خطا مائلا (/) بين الأبيات وذلك لاختصار عدد الصفحات . فقد رأى أن ذلك لن يضير أحدا طالما أن الكلمات واضحة ، وما الفرق ؟!!

ففى حالة قراءتنا لنص شعرى داخل كتاب/ ديوان سوف نواجه بعوامل خارجة عن الدالة الشعرية للمبدع ، تتوسط المسافة بين عين القارىء ورؤيا الشاعر للعلاقة بين المعنى وتشكل الكلمات داخل الصفحة ، أو محاولاته للاستفادة من العين كمستقبل للنص ؛ لذلك ليس من المستغرب أن يقرر الكاتب الأمريكى دونالد بارثيلم فى مقابلة مع مجلة أمريكية أنه يتمنى لو كان عاملاً للطباعة لخدمة نفسه كروائى وخدمة الأدباء الآخرين الذين يهتمون مثله بتنسيق الكتابة داخل الصفحة[٨] .

ولا بأس ! فليس الأمر على درجة كبيرة من الخطورة ، فالقارىء الواعي بالمسألة يمكنه اكتشاف أماكن التشويه في النص المطبوع ، كما أن اهتمام الشاعر بصفحته الشعرية عند استقرار دلالاتها بكثرة وعمق واختلاف الدراسات حولها ودخولها كإحدى نقاط الدالة الشعرية عند المبدع سوف/ قد يقضي على تشويهات الناشرين وعمال الطباعة للنص الشعري المطبوع .

١ـ٤ـ مدخل خاص بأمل دنقل .

تفرض قصائد أمل دنقل اهتماما خاصا بالصفحة الشعرية ولذلك ركزنا في هذه الدراسة على تلك الجماليات التي ترتبط بقصائده أكثر من غيره ونحينا ــ مؤقتا ــ تلك الجماليات التي يشترك فيها مع بقية شعراء القصيدة المعاصرة مثل طول وقصر الأبيات ، أو مكان الكلمة من البيت ، واهتممنا بقانون مستويات اللون داخل النص ــ الذي أشار اليه محمد بنيس في مرجع سبق ذكره وفي نموذج يعد تطبيقاً جيداً وجديداً لهذا القانون . كما حظيت ظاهرة الشكل المعماري للقصيدة وعلاقته بالمعنى ــ وهي من الجماليات التي يتميز بها ــ باهتمام خاص ، هذا بالإضافة إلى محاولات البحث عن دلالات الأشكال غير اللفظية التي أشرنا إليها في فقرة ١ـ٢ .

٢ ــ الساحة .

٢ـ١ـ قصيدة « أيلول » ــ ديوان البكاء بين يدى زرقاء اليمامة .

نسخة القراءة: روز اليوسف ــ الكتاب الذهبي ــ ديوان أمل دنقل ، ص ص ٧٤ـ٧٦*

(١)

(صوت) :	(جوقة خلفية) :
أيلول الباكي في هذا العام	**ها نحن يا ايلول**
يخلع عنه في السجن قلنسوة الاعدام	**لم ندرك الطعنة**
تسقط من سترته الزرقاء .. الأرقام !	**فحلت اللعنة**
يمشي في الأسواق : يبشر بنبوته الدموية	**في جيلنا المخبول !**
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	... ...

* القصيدة مأخوذة من نسخة روز اليوسف مع تصرف واحد هو كتابة كلام الجوقة بنبط (أسود) والصوت بنبط (أبيض) ، مع اتحاد اللونين في المقطع الأخير ، حتى يتفق ذلك مع المعنى الذي تتجه القصيدة .

ليقول لنا : إن سليمان الجالس متكئاً فوق عصاه
قد مات ! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه !!
أوّاه .
قال .. فكممناه ، فقأنا عينيه الذاهلتين
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة
ونسينا يا أيلول الكلمة

قد حلت اللعنة
في جهلنا المجهول
فنحن يا أيلول
لم ندرك الطعنة !
... ...
لم ندرك الطعنة
فحلت اللعنة !

(٢)

(صوت) :

في سورية
كانت تتهاوى رايات أمية
فرفعناها علماً علماً .. ووقعنا في أسر الروم
لكنا في طابور الأسرى المهزوم
كنا ننتظر زياد بن أبيه
ليعود ، فينقذنا مما نتسربل فيه .
كنا نبصر وردتنا الصابحة الحمراء
تنمو في شرفة بيت في حلب الشهباء
وظللنا ننتظر .. تطول الأظفار .. ويبيض السالف
.. ذات صباح عاصف
كنا نشرب حين أتتنا الأنباء
.. فتعكر لون الماء !

(جوقة خلفية) :

الأمراء الصم
ماتوا على المداخل
لم يبق إلا «الداخل»
يعبر نهر الدم !
... ...
لم يبق إلا « الداخل »
يعبر نهر الدم !
والأمراء الصم
ماتوا على المداخل
... ...
ماتوا على المداخل
لم يبق إلا « الداخل »

(٣)

لو زرت دمشق
لوقفت على أبواب « المزه » ولتابعت الطرق
ودلفت الى غرفات التعذيب ..
(صوت) :
ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على الأخشاب تدق
فلقد أبصرتك في آخر ليلة
مصلوباً تتأرجح في باب زويلة ؟
ولمست أصابع قدميك هنيهات ما بين الدهشة والتكذيب
وحشوت جراحك بتراب الأرض المفقودة
ولففتك في الرايات المنكودة
وحملتك حتى واريتك في مقبرة الصمت .. وراء الشرق .

في ضجة المذياع
يخفت صوت الحق !
فمن يقول الصدق .
(جوقة خلفية) :
كي ترهف الأسماع ؟
... ...
من ذا يقول الصدق
كي ترهف الأسماع ؟
فضجة المذياع
تخفت صوت الحق !
... ...

لكني اسمع صوتك في الليل ؛ تغني يا أيلول
تجمل من تجويفات عظام الموتى : قصبات الأرغول
فيجيء غناؤك . ممزوجا بنحيب !

يخفت صوت الحق
فمن يقول الصدق ؟
... ...

(الجوقة) :
هذا العام ..
أعطينا جرحانا آخر ما يملكه الصيف من الأنسام
وبقينا في المهد المحترق المجروح .
لكنا من كل ضريح
ننتظر الريح !
... ...

(صوت) :
ننتظر الريح
من كل ضريح
... ...
من كل ضريح
ننتظر الريح
... ...

٢ـــ١ـــ١ــ ملاحظات أولية :

كتبت هذه القصيدة في نهرين مختلفين ، النهر الأول أخذ شكل القصيدة المعاصرة حيث تتراوح الأسطر في طولها وقصرها ، والنهر الثاني أخذ شكل القصيدة التقليدية حيث تتساوى الأسطر ، فيأخذ هذا النهر شكل المستطيل . والنهر الأول هو (صوت) منفرد ، يتجاوب أو تتجاوب معه جوقة (مجموعة من الأفراد تجمعت كلماتها لتخرج في صوت واحد)؛ تشكل خلفية background لحنية للصوت المنفرد solo . اتخذ الصوت إيقاع الخبب بينما اتخذت الجوقة إيقاعاً مختلفا مستفعلن فاعل مع تنويعات محدودة على هاتين التفعيلتين لا تؤثر في اللحن الأساسي وإن كانت لها دلالتها في الإيقاع النهائي . ونرى أن من الأفضل عدم الدخول في تفصيلات إيقاعية لها مجال آخر .

تظل القصيدة عبر ثلاثة مقاطع منها تعزف هذين الإيقاعين في نفس اللحظة ! ولعلها من التجارب الرائدة في الشعر العربي التي تأخذ فيها القصيدة هذا النسيج الهوموفوني homophonic ، حيث تستمع الأذن إلى لحنين مختلفين في نفس اللحظة ــ كما يحدث في الكونسير وقاعات الأوبرا ــ ولذلك فإن قراءة هذه القصيدة على آذان منصتة من الصعوبة بمكان ، حيث لا يمكن لفرد واحد أن يقرأها دون أن يقوم بالتلوين الصوتي المناسب لإعطاء الإيحاء بأن الصوتين يصدران في نفس اللحظة ، ومع ذلك فإنه سيضطر إلى قراءة الصوتين بالتتابع سطراً بجانب/ وراء سطر ، مع أن الشكل البصري للقصيدة يفترض أن يُلقى الصوتان في نفس الوقت وهو ما يستحيل بيولوجيا مع ملق واحد ، وحتى يتم توصيل نفس الأثر بالإلقاء لابد من صوتين يلقيان في نفس الوقت ، أحدهما الصوت والآخر الجوقة .

٢ـ١ـ٢ـ جماليات المكان .

اتخذت القصيدة شكلا معمارياً يمزج بين الشكل المعاصر والشكل التقليدى فى « نظرة عين » واحدة ، وليس على التتابع ــ كما فى قصيدة « الأرض والجرح الذى لا ينفتح » لأمل دنقل أيضا من نفس الديوان . وهذا الشكل يفترض قراءة النهرين فى نفس الوقت ، وفى حالة القراءة الصامتة يجب أن يدخل النهران إلى العصب البصرى فى نفس اللحظة .

بعد أن عَنْوَنَ الشاعر كل نهر باسم صاحبه « صوت » ، « جوقة خلفية » ثلاث مرات بالترتيب ، أى أخذ النهر الأول اسم « صوت » والثانى اسم « جوقة خلفية » يجيء فى المقطع الرابع ويعكس هذا الترتيب ، بل وأصبحت « الجوقة الخلفية » « جوقة » فقط . ونحن نحاول الآن أن نفهم الدافع وراء ذلك .

الجوقة تعلق على حديث الصوت طوال القصيدة ــ عبر المقاطع الثلاثة الأولى ، وتقرر فى كلمات مباشرة الحالة التى وصل إليها (نحن) فى سنة ١٩٦٧ بعد أن وضعوا أصابعهم فى آذانهم واستكبروا استكبارا ، ولم ينتبهوا إلى ما حمله أيلول ١٩٦٢`` من علامات الطعنة ، تماما مثلما فعلوا مع زرقاء اليمامة (ولعلها التيمة المسيطرة على هذا الديوان : عدم تصديق النذير فتحل الكارثة) ، وهنا فَعَل (نحن) ما هو أكثر من ذلك ، حيث كمموا أيلول وفقأوا عينيه ، وفى صوت أشبه بالنحيب تعلق الجوقة « لم ندرك الطعنة » ، ولأن الصوت ما زال مؤمنا بقدرة أيلول على التنبؤ ، ومقدراً لدوره وواعيا للدرس الذى حمله فى ١٩٦٧ ، فقد لفه فى الرايات المنكودة بعد أن رآه مصلوباً يتأرجح على باب زويلة بعد الهزيمة ، وحمله حتى واراه التراب فى مقبرة الصمت ! ولأن الصوت هو الذى وعى الدرس فإنه الوحيد القادر لأن يقول « ننتظر الريح من كل ضريح » ، وليست الجوقة ، التى لم تملك غير العويل والبكاء « لم ندرك الطعنة » . ولكن لماذا تبدلت الأماكن ؟ هل فقط بغرض الحفاظ على الشكل المعمارى للقصيدة ؟ بملاحظة المقطع الأخير ، نرى أن النهر الأول قد اتخذ اسم « جوقة » وليس « جوقة خلفية » ، كحالها طوال المقاطع السابقة ، فالجوقة الآن تصدرت المشهد ، وأصبح لصوتها نفس مكانة الصوت المنفرد وأهميته ، لذا كان من الضرورى تقديمها مكانياً لتحتل النهر الأول . ولكن هل معنى هذا أن الصوت أصبح خلفية background للجوقة ؟ رغم أهميته أيضاً فى هذا المقطع حيث يسوق تعليقه على ما حدث ؟! ومقررا أنهم فى انتظار « الريح » ، بينما تعلق الجوقة على نتيجة ما فعلوه بأيلول ؟ هنا تأتى أهمية مستويات اللون داخل النص ، ففى الطبعة المنشورة فى هذا المقال ، اتخذ النهر الأول بنطا رقيقا (أبيض) بينما النهر الثانى اتخذ البنط السميك (أسود) ، إشارة لخفوت الصوت الواعى المدرك لأبعاد المأساة ؛ وفى

المقابل ، علو صوت العامة التى لا تملك مثل هذا الوعى ، فتعلق على النتائج دون معرفة الأسباب . وفى المقطع الرابع — وحيث يظل التشكيل المكانى على مستوى اللون كما هو — يرى الشاعر خفوت صوت « الجوقة » فى مقابل صوت « الصوت » ، ثم يتحد اللونان (يتخذان اللون الأسود) فى آخر جزء من المقطع ، حيث تتحد رؤيا الصوتين ، فى نفس الموضع الذى يتحد فيه الإيقاع أيضاً ، وإن كان هذا الاتحاد اللحنى قد حدث منذ بداية المقطع الرابع حيث يوقع الاثنان تفعيلة الخبب (فعلن) ، ولكن تكرارها كان فى الجوقة أكثر من الصوت مما أعطى إيحاء باختلافهما ، حيث المساحة الزمنية التى تحتلها فعلن دون قيود يعطى إيقاعا مختلفاً عن إيقاع الصوت الذى يتكرر فى فترات زمنية متساوية ؛ وعلى هذا يتضح هذا الاتحاد أكثر فى الجزء الأخير حينما يرددان نفس الكلمات ، حيث يحقق أمل دنقل هنا أمله فى أن تتبع الجوقة الصوت على مستوى القصيدة بعد أن ظل ينعى انصرافها عنه طوال هذه القصيدة وانفصالهما ، هذا الانفصال الذى تحقق على مستوى المكان بإفراد مساحة من الصفحة لكل منهما ، ويفصل بين المساحتين حاجز واضح من البياض . كانت القصيدة ستفقد أحد أدوات إنتاج دلالتها لو جاء الصوتان متتابعيْن دون وجود هذا البياض الفاصل .

وتلعب الأشكال غير اللفظية دورا هاما فى هذه القصيدة ، فهى لا تقف عند حد التعليق على الجملة ولكنها تقوم بوظيفة درامية — خاصة النقط — حيث تفرض مساحات من الصمت يمكن استكناه دلالتها ، تماما كدلالات الكلام ، فتتوقف الجوقة عن الحديث (سطر من النقط) فى لحظات محسوبة ينفرد فيها الصوت بملء المساحة الزمنية المخصصة للاثنين معا . ففى المقطع الأول تصمت الجوقة عندما يخبرنا الصوت بمقولة أيلول — التى تم بعدها التكميم وفقء العينين — وذلك « ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية » ، فالصمت هنا بليغ أيضا — ليس شرطاً أن يكون أبلغ من الكلام — حيث يفسح المجال والمكان لتهيئة المتلقى إلى المقولة القادمة . وعبر باقى القصيدة تصمت الجوقة حينما يكون منوطا بالصوت أن يبرز النقط الهامة فى مأساة (نحن) ، فمثلا تصمت الجوقة فى المقطع الأخير حينما يحدثنا الصوت عن رؤيته لأيلول فى آخر ليلة ، تاركة المجال للمتلقى كى يستقبل هذه الجملة متوقعاً فعلاً إيجابياً ، ولكن يجىء الحدث أن أيلول قد صلب على باب زويلة ، النهاية التراجيدية لبطل مأساوى أخطأ حينما قال وأنذر وأفصح عن جرائمنا وبشر بالمعرفة والنبوءة ، فتقول الجوقة « من ذا يقول الصدق » .

أما علامات التعجب والاستفهام فبجانب تعليقها على الجملة ، إلا أنها أيضا تساهم فى توصيل طبيعة التلوين الصوتى الذى سيتبناه القارىء بناء على تراث هذه العلامة أو تلك فى ذاكرته ، فالتلوين الصوتى يكون — أحيانا — أحد العناصر المساهمة فى التعرف

على المعنى الدقيق للجملة أو المقصود منها ، فمثلا علامة الاستفهام بعد « كي نرهف الأسماع » تجعل القارىء يربط بينها وبين بداية السؤال في المقطع السابق « فمن يقول الصدق » ، وإلا من غيرها بدت جملة الجوقة وكأنها تعليل لكلام الصوت حين يقول « ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على الأخشاب تدق » . وقد يرى البعض أن هذه العلامات لا حيلة للشاعر فيها ، حيث تثبت دلالتها مع كل النصوص (شعرية وغير شعرية) ! ولكن هذه العلامات لابد لنا من أخذها في اعتبارنا ونحن نتكلم عن صفحة شعرية وليست قصيدة مسموعة ، علامات تراها العين فتحدث نغمة أو تستدعي تلوينا صوتيا ، أو تنبه القارىء إلى معنى خاص ، أو أهمية خاصة لجملة بعينها كما هو الحال في بعض استخدامات علامات التعجب .

٢ــ٢ــ قصيدة « أغنية الكعكة الحجرية » ــ ديوان العهد الآتي :

نسخة القراءة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ص ٢٧٤ ــ ٢٨٠ .

(الاصحاح الأول)

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة !
سقط الموتُ ، وانفرط القلبُ كالمسبحة
والدمُ انسابَ فوق الوشاح !
المنازل أضرحةٌ ،
والزنازن أضرحةٌ ،
والمَدى .. أضرحةْ
فارفعوا الأسلحة
واتبعُوني !
أنا ندم الغدِ والبارحة
رايتي : عظمَتانِ .. وجُمْجُمَة ،
وشعاري : الصباح !

(الاصحاح الثاني)

دقَّت الساعةُ المُتعَبَة
رفعت أمُّه الطيِّبة
عينَها ..
(دفعته كُعُوبُ البنادقِ في المركبة !)

... ...

دقت الساعةُ المُتعبة

نهضتْ ، نسَكتْ مكيه ..

(صفعه يدٌ ..

— أدْخلتهُ يدُ اللهِ فى التجربة —)

... ...

دقت الساعةُ المتعبة

جلست أمُّه ، رتقتْ جوْربَهْ ..

(وَخزتْهُ عيونُ المُحقّق ..

حتى تفجّر من جلده الدمُ والأجوبة !)

... ...

دقت الساعةُ المتعبةْ !

دقت الساعةُ المتعبةْ !

(الاصحاح الثالث)

عندما تهبطين على ساحةِ القوم ؛ لا تبدئى بالسلامْ

فهمُ الآنَ يقتسِمُون صغارك فوق صحَافِ الطعامْ

بعد أن أشعلوا النارَ فى العُشّ ..

والقشّ ..

والسنبلة .

وغداً يذبحونك .. بحثاً عن الكنزِ فى الحَوْصلَة !

وغداً تغتدى مُدُنُ الألفِ عامْ .

مدناً .. للخيامْ

مدناً ترتقى دَرَجَ المقصلةْ !

(الاصحاح الرابع)

دقت الساعةُ القاسيةْ

وقفوا فى ميادينها الجَهْمَةِ الخاوية

واستداروا على دَرَجاتِ النُّصُبْ

شجراً من لَهَبْ

تعصف الريحُ بين وُرَيقاته الغضة الدانية

فَيَئِنُّ : « بلادى .. بلادى »

(بلادى البعيدة !)

دقت الساعةُ القاسية
« انظروا » ، هتفت غانية
تتمطّى بسيارة الرقم الجُمْرُكى ،
وتمتمت الثانية :
سوف يَنصرفون إذا البَرْدُ حَلّ .. وَرَانَ التعب
... ...
دقت الساعةُ القاسيةْ
كان مذياعُ مقهى يذيع أحاديثه البالية
عن دُعاةِ الشغبْ
وهم يستديرونَ ،
يشتعلون — على الكعكة الحجريّة — حول النُصُبْ
شمعدانَ غضبْ
يتوهّج فى الليل ..
والصوتُ يكتسحُ العتمةَ الباقيةْ
يتغنّى لليلة ميلاد مصر الجديدة !

(الاصحاح الخامس)

اذكرينى !
فقد لوّثتنى العناوينُ فى الصُحُفِ الخائنة !
لوّثتنى .. لأنى منذ الهزيمة لا لونَ لى
(غير لونِ الضياع)
قبلَها ، كنتُ أقرأُ فى صفحةِ الرمل
(والرمل أصبح كالعملة الصعبة ،
الرمل أصبح أبْسطةً .. تحت أقدام جيش الدفاع)
فاذكرينى ، كما تذكرين المُهرِّبَ .. والمطربَ العاطفىَّ ..
وكَابَ العقيد .. وزينة رأس السنة .
اذكرينى إذا نسيتْنى شُهودُ العيانِ
ومضبَطةُ البرلمانِ
وقائمةُ التُهم المُعْلَنة
والوداع !
الوداع !

(الاصحاح السادس)

دقت الساعة الخامسة
ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب
ها هم الآن يقتربون رويداً .. رويداً ..
يجيئون من كل صوب
والمغنون — في الكعكة الحجرية — ينقبضون
وينفرجون
كنبضة قلب !

يشعلون الحناجر ،
يستدفئون من البرد والظلمة القارسة
يرفعون الأناشيد في أوجه الحرس المقترب

يشبكون أياديهم الغضة البائسة
لتصير سياجاً يصد الرصاص !
الرصاص ..
الرصاص ..
وآه ..
يغنون « نحن فداؤك يا مصر »
« نحن فدا ... »
وتسقط حنجرة مخرسة
معها يسقط اسمك — يا مصر — في الأرض
لا يتبقى سوى الجسد المتهشم والصرخات
على الساحة الدامية !
دقت الساعة الخامسة

... ...
دقت الخامسة

... ...
دقت الخامسة

... ...
وتفرق ماؤك — يا نهر — حين بلغت المصب !

• • •

المنازل أضرحة . والزنازن
أضرحة ، والمدى أضرحة
فارفعوا الأسلحة !
ارفعوا
الأسلحة

٢ــ٢ــ١ ملاحظات أولية .

هذه القصيدة تصور تجربة الشاعر إزاء اعتصام الطلبة فى مظاهرات ١٩٧٢ بقاعدة النصب التذكارى بميدان التحرير ــ قلب القاهرة ــ وهى ترسم فصلاً سينمائياً لحدث اقتحام الشرطة للكعكعة الحجرية ــ قاعدة النصب ــ لفض الاعتصام ، متحركا بالكاميرا السينمائية إلى الوراء لينقل بعض التعليقات من المارة على الحدث . والقصيدة ليست غريبة على ديوان **العهد الآتى** الذى مارس فيه أمل دنقل نوعا من الطليعية على المستوى اللفظى تعويضا عن عدم تحقق هذا الدور على المستوى الواقعى . فنجده فى الإصحاح الأول من هذه القصيدة يقول للملتفين حول النصب « ارفعوا الأسلحة واتبعونى ! » ولعل علامة التعجب التى وضعها الشاعر بعد كلمة « اتبعونى » تفضح هذا البعد الذى أهملته القصيدة بعد ذلك بدءا من الإصحاح الثانى وحتى السادس والأخير لتتفرغ لنقل تجربة الدالة الشعرية مع الحدث ، بل تنضوى ذات المتكلم ــ الراوى للحدث ــ فى القصيدة تحت لواء الواقع حيث التهميش ، والنسيان ، وفرض الحصار عليه أيضا ، فيصرخ فى الإصحاح الخامس : « اذكرينى ! »

٢ــ٢ــ٢ــ جماليات المكان .

فى هذه القصيدة ، تستمر الدالة الشعرية فى إنتاجها لجماليات جديدة ، سواء على مستوى تكنيك معالجة الحدث أو على مستوى الفضاء الشعرى . ولأن القصيدة من سفر الخروج وهو أحد أسفار **العهد الآتى** ــ وليس القديم ــ فإن أول ظاهرة تبرز لنا فى هذه القصيدة ، هى العناوين التى اتخذتها المقاطع وكلها تحمل مصطلحا توراتيا هو « الإصحاح » ، بعد إضافة رقم المقطع إليه : « الإصحاح الأول » ، « الإصحاح الثانى » ، ... ، حيث يقدم كل مقطع/ إصحاح مشهداً مستقلاً من التجربة ، وذلك لإشاعة جو النص المقدس أمام عين القارىء ، هذا الجو الذى يحمله عنوان الديوان ؛ فالشاعر لا يعلق فقط على ما حدث ، بل يتخذ دور المشارك والمحلل والمتنبىء والناصح أيضاً !

القصيدة تتحدث عن تجربة حصار واعتصام ، وكما تفرض التجربة إيقاعها ومفرداتها وصوتياتها ، فإنها تفرض أيضا جمالياتها المكانية وتتشكل مفرداتها فى الفضاء الشعرى دالة على هذه التجربة ونبتاً شرعياً لطبيعتها ، فليس من المتصور أن يتعمد الشاعر أن تأتى معظم قوافى القصيدة منتهية بحرف التاء (المربوطة) والتى تراها العين فى كل مرة أشبه بالمشنقة المعقودة حول الجملة الشعرية ، ينهى بها الشاعر معظم أسطر القصيدة ومعظم قوافيها .

ورغم اختلاف الروى فى هذه القوافى إلا أنها جميعا تنتهى بهذا الشكل المقفل « ـه » : المنخفة ، المتعبة ، السنبلة ، القاسية ، الخائنة ، الخامسة ، وذلك فى صراع لا ينتهى طوال القصيدة بينها وبين أشكال أخرى لرموز صوتية أخرى مفتوحة فى شكل حروفها : ح ، م ، ب ، ع ، ن ، ... ويمكننا إدراك المسألة بشكل أفضل لو قمنا باستدعاء هذه الرموز وكتابتها بنفس الترتيب الواردة به فى القصيدة :

الإصحاح الأول : ـه ـه ـه ح ـه ـه ـه ـه ـه ـه ح
الإصحاح الثانى : ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه ـه
الإصحاح الثالث : م م ش ش ـه ـه م م ـه
الإصحاح الرابع : ـه ـه ب ب ـه ـه ـه ـه ـه ب ـه ـه ب ب ب ـه ـه
الإصحاح الخامس : ـه ع ـه ع ـه ن ن ـه ع ع
الإصحاح السادس : ـه ب ب ـه ب ـه ص ص ص ـه ـه ـه ـه ـه ب ـه ـه ـه

وحينما تمتلىء القصيدة بهذا الشكل المقفل فإنه من الخطأ أن نغفل دلالة ذلك الشكل ، ولأننا نبحث عن الأشكال هنا ــ أشكال الحروف وليس أصواتها ، ولذلك سميناها تاء مربوطة وليس هاء ساكنة ــ فإننا سنجرد الحروف من أشكالها الحاملة للصوت ، قاصرين الأمر على كونها حروفاً مقفولة أو مفتوحة حتى تظهر هذه الدلالة بشكل أوضح ولا يختلط شكل الحرف مع صوته فى ذهن القارىء ، ولذلك يمكننا تجريد الجدول السابق إلى هذا الشكل :

(١) ه ه ه | ه ه ه ه ه ه |
(٢) ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه ه
(٣) |||| ه ه || ه
(٤) ه ه || ه ه ه ه ه | ه ه ||| ه ه
(٥) ه | ه | ه || ه ||
(٦) ه | || ه | ه ||| ه ه ه ه ه | ه ه ه

فالشكل « ه » يرمز للتاء المربوطة والشكل « | » يرمز للحرف المفتوح . والشكل الدائرى لا ترمز إليه أشكال الحروف فقط وإنما دلالات الألفاظ المعجمية أيضا ، فالكعكة والساعة والعش والحوصلة والميادين والدروع والخوذات والسياج كلها ألفاظ حملتها تجربة الاعتصام والحصار . فعندما يقوم الشاعر بتكرار جملة « دقت الساعة الـ ... » ، فإنه يقع تحت ضغط التجربة التى أراد أن يقدمها لنا على شكل مقاطع يتناوب فيها الحديث مرة عن نفسه وأخرى ــ بطريقة التصوير السينمائى ــ عن مشاهد هذا

الاعتصام والحصار المفروض حوله ، وعلى ذلك فقد تصدرت هذه الجملة تلك الإصحاحات التى يتكلم فيها عن هذه المشاهد (الثانى ، الرابع ، السادس) فى تنويع لفظى يرتبط بصبغة الساعة المناسبة للمشهد المنقول **المتعبة** ، **القاسية** ، حتى أنه فى الإصحاح الأخير وحيث مشهد الذروة ، تسقط كل الصفات لتبقى اللفظة الحقيقة المجردة « دقت الساعة الخامسة » التى تسجل الحدث تسجيلاً دقيقاً ، هذه التسجيلية التى فرضت عليه تكنيك القصيدة بل وفرضت عليه أيضا فضاء شعرياً معيناً ، نرى أن الشكل الدائرى الذى يطابق الواقع — بصورة تسجيلية — هو الذى يطغى عليه .

تلعب الأقواس — كأشكال غير لفظية — دورا هاما فى جماليات القصيدة ، حيث يكون النص المقوس منوطاً بنقل القارىء زمانيا ومكانيا إلى لقطة أخرى ، أو تعليق خارجى ، حيث تؤدى الأقواس فى الغرض الأول وظيفة المونتير فى الفيلم السينمائى ، وربما كان الإصحاح الثانى هو أفضل الأمثلة على هذا الدور للأقواس .

وتشكل النقط لحظات الصمت فى القصيدة ، وقد حملت أكثر من معنى :

أولا : الانتقال من مشهد إلى آخر وتهيئة القارىء إلى تغيير مكان الحدث كما فى الإصحاح الثانى .

ثانيا : التوقف على صوت معين حتى يحدث تجاوباً موسيقياً مع نفس الصوت فى كلمة تالية قبل إلقاء القافية التى ينتظرها القارىء .

مثال : بعد أن أشعلوا النار فى العش ..
والقش ..
والسنبلة .

ثالثاً : التوقف للتعميق من حدة المفارقة ، حيث ينتظر القارىء كلمة مناسبة لسياق المعنى فيفاجأ بكلمة أخرى مفارقة .

مثال : وغدا تغتدى مدن الألف عام
مدناً .. للخيام .

رابعاً : قطع الكلمة من منتصفها وتكملتها بالنقط إشارة إلى توقف الصوت فجأة بفعل غير إرادى منه .

مثال : يغنون « نحن فداؤك يا مصر »
« نحن فداؤ .... »
وتسقط حنجرة مخرسة .

خامسا : الصمت كلحن ختامى ، مع تكرار جملة « دقت الساعة الخامسة » ، كانهيار لنغمة الراوى وهبوطها فى أسى إلى قرار عميق .

سادسا : إعطاء الفرصة لصوت معين كي يسود مساحة زمنية أكبر من المخصصة له ، وذلك لتحقيق أثر نفسي معين بمساعدة هذا الصوت .

مثال : **لتصير سياجاً يصد الرصاصْ !**

الرصاصْ ..

الرصاصْ ..

فحركة الفتحة على الصاد تعطى للصوت مساحة زمنية أطول إذ يصبح الصوت هنا فى إمكانية لخلق إحساس يقترب من الإحساس بالصوت فى المشهد الحقيقى ، أو هو محاولة لنقل هذا الإحساس عن طريق الصوت الصفيرى للصاد .

٢ـــ٣ قصيدة « صلاة » ديوان العهد الآتى :

نسخة القراءة : ديوان أمل دنقل ـــ روز اليوسف ـــ الكتاب الذهبى ـــ القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ١٤٠

أبانا الذى فى المباحث نحن رعاياك . باقٍ لك الجبروت . وباقٍ لنا الملكوت . وباقٍ لمن تحرس الرهبوت .

تفردت وحدك باليسر . إن اليمين لفى الخسر . أما اليسار ففى العسر . إلا الذين يماشون . إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون . إلا الذين يشون . وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت !

تعاليت ماذا يهمك ممن يذمك ؟ اليوم يومك . يرقى السجين إلى سدة العرش .. والعرش يصبح سجنا جديداً وأنت مكانك . قد يتبدل رسمك واسمك . لكن جوهرك الفرد لا يتحول . الصمت وشمك . والصمت وسمك . والصمت ـــ أنى التفت ـــ يرون ويسمك . والصمت بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين يلف الفراشة والعنكبوت .

أبانا الذى فى المباحثِ . كيف تموت . وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت !؟

٢ـــ٣ـــ١ـــ ملاحظات أولية .

هذه القصيدة هى مفتتح ديوان **العهد الآتى** ، أرادها الشاعر أن تكون على هيئة النص المقدس ، خاصة بعد أن أورد نصين فى أولى الديوان ، أحدهما من **العهد القديم** والآخر من **العهد الجديد** ، ثم يجىء **العهد الآتى** بادئا بالصلاة .

والمقارنة بين التشكيل الزمكانى للقصيدة ومثيله من النص المقدس توصلنا إلى مفارقة ، لأن المخاطب فى القصيدة هنا هو رجل المباحث وليس الشعب مثلا أو الوطن ! أو أى

معنى يتناسب مع جلال الجو الذى يسيطر على القصيدة ، وهو أسلوب استخدمه أمل دنقل كثيرا عبر رحلته الشعرية ، كأحد أساليب السخرية من الواقع ، تماما مثلما فعل فى قصيدته « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » من ديوانه البكاء بين يدى زرقاء اليمامة حيث يقول للقيصر وهو على سلم المشنقة :

يا قيصر العظيم : قد أخطأت إنى اعترف
دعنى — على مشنقتى — ألثم يدك
ها أنذا أقبل الحبل الذى فى عنقى يلتف
فهو يداك ، وهو مجدك الذى يجبرنا أن نعبدك .

ولقد عمق من السخرية فى قصيدة « صلاة » استخدامه معظم مفردات تشكل النص المقدس .

٢—٣—٢— جماليات المكان .

اتخذت القصيدة هنا شكلا معماريا مختلفا ، سواء عن الشكل التقليدى أو الشكل المعاصر للقصيدة العربية ، اتخذت القصيدة شكل النثر بأسطره التى تحتل عرض الصفحة كله ، تفصل النقط بين الأبيات أو الجمل ، تماما مثلما هو موجود فى النصوص المقدسة . فالفضاء واحد والنسق المكانى واحد فى هذه القصيدة المدورة والنثر والنص المقدس ... مع فرق واحد ، هو أن ذلك صحيح مع كل بيت من أبيات القصيدة . فالقصيدة تتكون من أربعة أبيات ، تنتهى جميعها بقافية واحدة .

ولتأكيد هذا التماثل — المكانى — بين القصيدة والنص المقدس استخدم الشاعر جملا بعينها تستدعى النص المقدس ذاته مثل « أبانا الذى » ، « إن اليمين لفى الخسر » ، « أما اليسار ففى العسر » ، فضلا عن أن اليمين واليسار من المصطلحات السياسية الخاصة بزمن إنتاج القصيدة إلا أنها فى نفس الوقت اليمين والشمال — الإشارات القرآنية المعروفة .

ولم يكتف الشاعر باستدعاء مثل تلك الألفاظ ، ولكنه اتخذ الإيقاع أيضا أداة لتوصيل هذا المعنى ، خاصة فى البيت الثانى « تعاليت ماذا يهمك ممن يذمك ؟ » ، « الصمت وشمك والصمت وسمك » ، دون إشارة إلى كلمة أو مصطلح ، ولكن الإيقاع يكفى لخلق الإحساس .

إن سماع قصيدة « صلاة » يوحى بتلك الدلالات ولكن قراءتها أيضا لا تقل أهمية فى إنتاج هذه الدلالات عن سماعها فقط ... ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما لإنتاجها ، وفى

هذا وحده تأكيد على دلالة الفضاء الشعرى فى هذه القصيدة والتى لا تحتاج إلى كثير من التعليق .

٢ـ٤ـ قصيدة « مقابلة خاصة مع ابن نوح » ـ ديوان أوراق الغرفة ٨ نسخة القراءة : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص ص ٣٩٣ ـ٣٩٦ .

جاء طوفانُ نوحْ !
... ...
المدينةُ تغرقُ شيئاً .. فشيئاً
تفرُّ العصافيرُ ،
والماء يعلو .
على درجات البيوتِ ـ الحوانيتِ ـ مبنى البريد ـ البنوك ـ
التماثيلِ (أجدادِنا الخالدين) ـ المعابد ـ أجولة القمح ـ
مستشفيات الولادةِ ـ بوابة السجنِ ـ دار الولايةِ ـ
أروقة الثكنات الحصينةْ .
العصافيرُ تجلو ..
رويداً ..
رويداً ..

٢ـ٤ـ١ـ ملاحظات أولية .

يتشكل الإيقاع فى هذه القصيدة من خلال تفعيلتين ، هما **فاعلن وفعولن** ، وبرغم اعتراض العروضيين على هذا التصور إلا أننى أعتقد أن النص الشعرى المعاصر يختلف عن النص الشعرى التقليدى ، فعندما يقف الشاعر وقفة غير عروضية على كلمة معينة فإن هذا يعنى أن جزءاً من التفعيلة قد تم حذفه وقد يبدأ الشاعر الجملة التالية بهذا الجزء المحذوف ثم يبدأ إعادة التفعيلات بترتيبها الطبيعى فى البحر الذى ينظم فيه ، ويرى البعض أن ذلك لا يعنى أن تغيرا فى الإيقاع قد حدث ، فعندما يقف الشاعر فى القصيدة السابقة عند جملة « والماء يعلو » ، فمعنى ذلك أن الإيقاع فى السطر التالى « على درجات البيوت ... » سوف يتغير من **فاعلن** إلى **فعولن** .

فالقصيدة تبدأ بـ « جاء طوفان نوح » : **فاعلن فاعلان** ... وهذا إيقاع . ثم تعود بعد فترة صمت إلى القول :

« المدينة تغرق شيئا فشيئاً » : فاعلن فعلن فعلن فاعلن فا ويستمر الإيقاع حتى « والماء يعلو » ، ثم يبدأ إيقاعاً جديداً حتى تنتهى حركة المياه عندما يعلو الماء على أروقة الشكنات الحصينة فيعود الإيقاع مرة أخرى فاعلن : « العصافير تجلو » .

٢ــ٤ــ٢ــ جماليات المكان .

السبب الذى أدى إلى ظهور إيقاعين فى هذه القصيدة هو الفضاء الشعرى ، فلقد بدأت حركة المياه من أول سطر جديد ، بعد أن توقف السطر السابق على حد أن « الماء يعلو ... » ، ثم بدأت القصيدة تتشكل بطريقة مختلفة داخل الفضاء المسموح لها بالتحرك فيه ، فاتخذت شكل الأسطر ، ملتهمة كل البياض الذى يقابلها ، وذلك فى حركة مماثلة لحركة المياه الطوفانية وبإيقاع يتخذ من التفعيلة السريعة فعولن أساساً له ، وبعد انتهاء حركة المياه يعود الإيقاع إلى (فاعلن) مرة أخرى ويبدأ من أول سطر جديد .

فى نفس القصيدة ، يمكننا أن نلحظ فى المقطع الأخير منها إحدى دلالات الشكل المعمارى للنص ، وذلك عند رؤية هذا المقطع كما هو فى نسخة القراءة :

... ...
... ...
كان قلبى الذى نسجته الجروخ
كان قلبى الذى لعنته الشروخ
يرقد ــ الآن ــ فوق بقايا المدينة
وردة من عطن
هادئاً ..
بعد أن قال « لا » للسفينة
.. وأحبَّ الوطن !

إن الشكل المعمارى الذى رسمته الكلمات فى هذا المقطع يتخذ تقريباً نفس الشكل الذى ترسمه كلمة ــ لا ــ فى اللغة العربية ؛ ولا نستطيع ونحن نقرأ هذه القصيدة أن نغفل إيحاءات « لا » التى ظل يتغنى بها أمل دنقل طوال مسيرته الشعرية بدءاً من « كلمات سبارتاكوس الأخيرة » فى ديوان البكاء بين يدى زرقاء اليمامة وحتى « لا تصالح » ! والاختبار الحقيقى لجماليات المكان فى هذا المقطع هو كتابته بطريقة أخرى ، أى أن يبدأ كل سطر جديد من أول الصفحة (مثلما هو منشور فى **فصول** ، المجلد الرابع ، العدد الأول ، ديسمبر ١٩٨٣ ، ص ٥٢٦) ، لا شك أن هناك اختلافا بصريا

بين الطريقتين ، ونزعم أن الطريقة التى كتب بها فى نسخة القراءة أقدر على توصيل دلالة « لا » أكثر من الطريقة الأخرى

* * *

لقد حاولنا من خلال النصوص موضوع البحث ، ومن الأمثلة المختارة ، أن نكشف عن دور التشكيل المكانى على الصفحة الشعرية فى إنتاج المعنى كأحد ملامح الإبداع فى الشعر العربى المعاصر ، مقتنعين أن مواصلة البحث والدراسة عند أكثر من شاعر وعبر أكثر من نموذج وتطوير الأدوات بشكل دائم هو السبيل الوحيد لكشف كل المناطق المجهولة فى هذا المجال .

هوامش :

١ ــ إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٣٩ .

٢ ــ إبراهيم أنيس ، المرجع السابق ، ص ٢١ .

٣ ــ هذا المصطلح أطلقه الناقد العراقى محمد الجزائرى على قصائد الشاعر قحطان المدفعى .
أنظر : محمد الجزائرى ، ويكون التجاوز ، دار الحرية ، بغداد ١٩٧٤ ، ص ١٤٩ .

٤ ــ محمد الجزائرى ، المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٥ ــ أنظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، دارالعودة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩ ، ص ٩٠ .

٦ ــ المرجع السابق ، ص ١٠١ .

٧ ــ أنظر : « الدلالة البصرية فى الشعر العربى المعاصر » ، نشرة حوار غير الدورية وقد صدر منها عدد واحد فى مارس ١٩٨٥ عن نادى الأدب بيولاق الدكرور ، ص ص ٥٨ ــ ٧١ .

٨ ــ Larry McCaffery "Interview with Donald Barthelme" **Partisan Review**, vol. 49, no. 2 (1982): 184—193; p.190

٩ ــ هو إيقاع فرضته القصيدة المعاصرة ويتكون من تكرار (فعلن) ــ بتسكين العين أو تحريكها ــ وقد اصطلح على تسميته بالخبب وعدم الحاقه بالمتدارك (فاعلن) ، حيث أن إيقاع الخبب يسمح بحذف الساكن الأخير فى (فاعلن) وهو ما يسمح بوجود خمسة حروف متحركة ومتعاقبة بشكل لم تعرفه القصيدة العربية من قبل ! بل إنه فى بعض النصوص سمح بدخول سبعة حروف متحركة !!

١٠ ــ تاريخ الإنفصال بين مصر وسورية وقد كتبت القصيدة فى أيلول ١٩٦٧ ، عام النكسة .

" مشكلة المكان الفني "

بقلم: يوري لوتمان

تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز

المكان ودلالاته

تقديم: سيزا قاسم دراز

نود أن نطرح في هذا العدد من **ألف** الخاص « بجماليات المكان » قضية المكان الفني ، ورأينا أن نقدمها من خلال منحيين : فالمنحى الأول هو دراسة وضعناها لتتناول فيها إدراك المكان والدلالات المرتبطة به ، والمنحى الثاني هو جزء مترجم من كتاب **بناء العمل الفني**[1] لعالم السيميوطيقا السوفيتي يوري لوتمان[2] . وقد ضمنا دراستنا بعض الملاحظات حول الجزء المترجم وهو بعنوان « مشكلة المكان الفني » .

يمثل الزمان والمكان — على مستوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليومية — الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية . فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان ، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان . ولذلك فال « متى » وال « أين » يستخدمان لتعريف الشيء أو الظاهرة . ومن البديهيات المسلم بها أنه لا يمكن لجسمين أن يشغلا المكان ذاته في الوقت نفسه ، ولا يمكن أن يحتل جسم واحد مكانين متغايرين في الوقت نفسه .

ولكن يمكن القول إن المكان — بالمعنى الفيزيقي — أكثر التصاقا بحياة البشر ، من حيث أن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان ؛ فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء ، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا ، يبدأ بخبرة الإنسان لجسده : هذا الجسد هو « مكان » — أو لنقل بعبارة أخرى « مكمن » — القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي . وقد يفسر هذا أن البشر لجأوا للمكان في تشكيل تصوراتهم للعوالم المادية وغير المادية على السواء : فالقرب والبعد ، والارتفاع والانخفاض ، علاقات مألوفة تربط الإنسان ارتباطا بدائيا بالمحيط الذي يعيش فيه ، ولذلك مدت الإنسان بمفاهيم تعينه على التحدث عن ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الإحداثيات المكانية الفيزيقية : ظواهر أخلاقية (السمو والتدني) ، أو اجتماعية (الرفيع والوضيع) ، أو نفسية (صغير النفس وكبير القلب) .

وكما أسلفنا يرتبط البشر ارتباطا وثيقا وحيويا بالمكان الذى يعيشون فيه . فالإنسان يعيش فى جسده وبه ، ويموت إذا أصيب هذا الجسد . ولكن هناك مساحة تجاوز جسد الإنسان ، ولكنها لا تقلّ أهمية بالنسبة لحياته ، وهذه المساحة تختلف على المستوى الفردى أو الاجتماعى أو القومى ، ولكنها محددة ومعروفة على هذه المستويات جميعا . وتمثل هذه المساحات دوائر متراكزة تتسع من حيز فردى يمارس فيه الفرد حياته اليومية ، إلى حيز جماعى تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها ، إلى حيز قومى تحارب الدول لحمايته ، إلى حيز كونى . وتختلف القيمة التى يضفيها الفرد على الحيز الذى يعيش فيه من مجتمع إلى آخر ، ولكن الظاهرة التى تجمع بين البشر جميعا هى أن الفرد يدافع عن حيزه ، وكثيرا ما يمنع الآخرين من الولوج إليه ؛ فقد قارن عالم الاجتماع إ . ت . هَل هذا الحيز بالفقاعة التى يعيش الفرد بداخلها ويحملها معه أينما ذهب . وقد يشعر الناس ، فى بعض المجتمعات ، أن مجاوزة هذه الفقاعة هى ، فى الواقع ، اعتداء على الفرد ، فإذا احتك فرد بآخر فى الأتوبيس — مثلا — أو لمسه ، فإنه يشعر أن لا بد من تقديم الاعتذار لأنه تعدى على الآخر وجاوز حدوده ، ودخل حيزا لا يملك الحق فى الدخول إليه[٢] . أما أ . مول ، وإ . رومير فإنهما يقارنان الحيز الذى يحيط بالإنسان بالبصلة ؛ فالفرد يحتل قلب البصلة وتمثل الأماكن المحيطة به طبقات البصلة ، وتتسع هذه الطبقات كلما اتسعت مجالات أفعاله ونشاطه . فكل فرد تحيط به عدد من القواقع ، أقربها إليه جلده ، الذى يمثل الحد الفاصل بينه وبين العالم ، ثم تتتالى القواقع تباعاً : أقربها إلى الجلد هى الثياب ، ثم تليها الحركة ، ثم الغرفة ، ثم الشقة ، ثم المبنى ، ثم الحى ، ثم المدينة ، ثم المنطقة ، ثم البلد ، ثم العالم . والإنسان يعيش فى تذبذب جدلى بين الرغبة فى الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى فى حركة طرد إلى الخارج ، وبين الرغبة فى الانكماش والتقوقع فى حركة جذب نحو الداخل[١] .

يقابل المكان الفردى المكان الجماعى . ويمكن النظر إلى هذا المكان بوصفه نظاما اجتماعيا — اقتصاديا — عاطفيا ينتظم العلاقات البشرية جميعها فى هذه المجالات . ولننظر أولا إلى الحيز الذى يفصل بين الأفراد عند ممارسة مجموعة من الأفعال . فقد لاحظ ر . سومير أن الناس عندما يرغبون فى التعاون بعضهم مع البعض يجلسون جنبا إلى جنب لتبادل المواد والمعلومات ، بينما يجلسون وجها إلى وجه عندما يتبارون ، فالمواجهة تشحذ المنافسة ؛ إن الاستخدام اللغوى يؤكد ذلك « فالمواجهة » تعنى التحدى والصراع والعدوان . ومما لا شك فيه أن هناك تقاليد عريقة فى كل مجتمع من المجتمعات البشرية تنظم الطرائق التى يجب أن يسلكها الناس فى معاملاتهم اليومية من حيث المساحات التى تفصل بينهم أثناء هذه المعاملات ، فالاقتراب والابتعاد من الشخص الذى نتحدث إليه محدّدان مسبقا ، والجلوس حول موائد الطعام له قواعده وهلم جرا .

وقد لفت نظر سومير حب الناس الجلوس على الموائد القريبة من الجدران فى المقاهى وشغلها قبل شغل الموائد الأخرى[٥] .

تضع الجماعة نفسها فى إطار حيز نفسى يمثل بالنسبة إليها الـ « هنا » ، وتضع الجماعات الأخرى « هناك » . والجار « الجُنب » هو الجار الذى لا ينتمى إلى القبيلة . فيدخل فى نطاق الـ « هنا » « الأهل » و « الأقارب » الذين ينتمى إليهم الفرد ، بينما يدخل فى الـ « هناك » « الأغراب » و « الأباعد » (والجدير بالملاحظة أن « البعيد » فى العامية المصرية هو الشخص أو الحدث المرفوض ، المستكره ، غير المرغوب فيه) . وتقوم الجماعة بتنقية المكان الذى تعيش فيه وتطهيره ، ويتم ذلك من خلال طرد الخارجين على الجماعة وإقصائهم عن حيز الجماعة . ولذا نجد أن معظم الطوائف التى تثور على القانون الجماعى تقطن بعامة مكاناً نائيا قد يكون « الجبل » الذى تنقضّ من فوقه على الجماعة . يقول البلاذرى « فلما كثر الصعاليك والزعار — العيارون — وانتشروا بالجبل فى خلافة المهدى ، جعلوا هذه الناحية ملجأ لهم ، وحوزوا ، فكانوا يقطعون (الطريق) ويأوون إليها ، فلا يطلبون »[٦] . ويظهر تقسيم المكان هذا إلى حيزين : حيز القانون وحيز الخارجين على القانون فى شتى الوسائل التى تستخدمها الجماعة فى حماية نفسها ممن يخالفونها ويختلفون عنها ، فإنها تبعدهم بوضعهم وراء الجدران : جدران السجون أو مصحات الأمراض العقلية ، أو بإقصائهم بعيدا عنها ، فتخرجهم من حيزها وترسلهم إلى أحياز (جمع حيز) الأباعد . وتُخضع الجماعة حيزها لنظام صارم ، فلكل قرية نظامها المعمارى الذى تتبعه فى بناء بيوتها ، فالقرية فى صعيد مصر تشيَّد على شكل دوائر متراكزة يحتل كل حى من أحياء القبيلة دائرة من الدوائر تقترب أو تبتعد عن المركز بقدر شرف الحى وأهميته . وكثيرا ما يحدث أن يُبعَد حى أو فرد خارج حيز الدوائر كلية فينبذ . والمنبوذ هو — فى اللغة العربية — ولد الزنا لأنه ينبذ على الطريق ؛ ومن ثم فالجماعة تمارس سلطتها فى عملية التقبل أو النبذ ، الاحتواء أو اللفظ .

ويكون المكان ، بصفة عامة ، ملكا لأحد . ويمكن أن نحدد طبقا لتقسيم مول ، ورومير أربعة أنواع من الأماكن حسب السلطة التى تخضع لها هذه الأماكن :

١ — « عندى » ، وهو المكان الذى أمارس فيه سلطتى ، ويكون بالنسبة لى مكانا حميما وأليفا .

٢ — « عند الآخرين » ، وهو مكان يشبه الأول فى نواح كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث أننى — بالضرورة — أخضع فيه لوطأة سلطة الغير ، ومن حيث أننى لا بد أن أعترف بهذه السلطة .

٣ ــ « الأماكن العامة » ، وهذه الأماكن ليست ملك لأحد معين ، ولكنها ملك للسلطة العامة (للدولة) التابعة من الجماعة والتى يمثلها الشرطى المتحكم فيها . ففى كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته ، وينظم فيها السلوك ؛ فالفرد ليس حراً ، ولكنه « عند » أحد يتحكم فيه .

٤ ــ « المكان اللامتناهى » ، ويكون هذا المكان ــ بصفة عامة ــ خاليا من الناس ، فهو الأرض التى لا تخضع لسلطة أحد ، مثل الصحراء . هذه الأماكن لا يملكها أحد ، وتكون الدولة وسلطانها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها ، ولذلك تصبح أسطورة نائية . وكثيرا ما تفتقر هذه الأماكن إلى الطرق والمؤسسات الحضارية ، وإلى ممثلى السلطة ؛ فهذه الأماكن تقع بعيدة عن المناطق الآهلة بالسكان ولذا تكتسب دلالات خاصة مثل « الغرب البعيد » **Far West** فى الولايات المتحدة ، أو غابات الأمازون فى البرازيل ... إلخ . غير أن مثل هذه الأماكن البكر أخذت فى الانقراض بفعل تطور وسائل الاتصال ، وكانت تمثل استعارة ديناميكية فى الحضارة البشرية : فكانت المغامرة ، والحرية ، والانطلاق ، والاكتشاف ، والإفلات من سطوة السلطة ، وابتكار القيم الجديدة ، وامتحان قدرات الذات ، إلى آخر هذه المعانى التى ارتبطت بمثل هذه الأماكن . ولكن الأماكن اللامتناهية أخذت تنكمش وتضمر على سطح الأرض ، ولذلك تحولت نزعة الإنسان الاستكشافية إلى عالم الفضاء ، عالم الكواكب والنجوم[٢] .

ويرتبط المكان ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية . ومما لا شك فيه أن الحرية ــ فى أكثر صورها بدائية ــ هى حرية الحركة . ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان ــ من هذا المنحى ــ تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية ، وتصبح الحرية فى هذا المضمار هى مجموع الأفعال التى يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات ، أى بقوى ناتجة عن الوسط الخارجى ، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها . وقد نستعين ببعض الصور المكانية لتوضح هذا الصراع بين الإنسان الذى يصبو نحو الحرية والوسط الخارجى الذى يحد من هذه الحرية . فقد يمارس الفرد حريته فى نطاق حقل يرعى فيه كما يشاء ، ولكن هذا الحقل يحدّه سياج صلب لا يستطيع أن يجاوزه ، ويبدو أن هذا النوع من الحرية هو أقصى ما يمكن أن يأمل فيه الإنسان . غير أنه قد يقدر على زعزعة الحدود شيئا ما ــ إذا ما كان ذا طبيعة مرنة ــ وبفعل إرادته وقوته يوسع الإنسان من حقل فاعليته ، ويمكن القول إن البشر لا يرضون بالمحدودية ولكنهم دائمو البحث عن وسائل لتحطيم الحدود التى تمنعهم من ممارسة حريتهم . ولكن الدولة الحديثة استطاعت أن تحوّل الحقل الذى يرعى فيه البشر إلى متاهة ، فلم تكتف بوضع الحدود حوله ولكنها

ملأته بالحواجز الداخلية ، وأصبح الإنسان مثل الفأر المحبوس فى المتاهة ، يحاول أن يجد ثغرات ينفذ منها ، ويستثمر كل ذكائه ودهائه فى التحايل على الحواجز والسدود . لقد أصبحت المحظورات والتعليمات والإرشادات تحكم حركة الإنسان : فلا يستطيع الطالب أن يدخل حرم الجامعة إلا إذا أشهر بطاقة تعطيه هذا الحق ، هذا على المستوى الفيزيقى ؛ أما على المستوى المعنوى فالقانون ينتظم سلوك البشر فى جميع نواحى حياتهم ، وتصبح اللعبة أن يجد الناس ثغرات فى القانون ينفذون منها إلى رغباتهم وأهدافهم .

ويتضح من كل ما سبق أن المكان حقيقة معاشة ، ويؤثر فى البشر بنفس القدر الذى يؤثرون فيه . فلا يوجد مكان فارغ أو سلبى . ويحمل المكان فى طياته قيما تنتج من التنظيم المعمارى ، كما تنتج من التوظيف الاجتماعى ؛ فيفرض كل مكان سلوكا خاصا على الناس الذين يلجون إليه . والطريقة التى يدرك بها المكان تضفى عليه دلالات خاصة : فهناك تعارض شائع بين المكان المتسع الذى يرتبط بالقفر والفراغ والبرودة وهو مكان يوحى بذوبان الكيان وتلاشيه ، فالإنسان يتيه فيه ، ويفقد نفسه ، وبين المكان الضيق الذى يرتبط بالدفء والألفة والحماية حيث يتم التعارف بين الناس . ويحمل مجموع سلوكنا قيمة معينة من خلال وظيفة الأماكن التى نمارس فيها هذا السلوك : فالأماكن الدينية تفرض علينا ارتداء ملابس محتشمة والكلام بصوت خفيض ، وكذا المكان الذى نعمل فيه له متطلباته ... إلخ .

وتنطوى علاقتنا بالمكان ــ إذن ــ على جوانب شتى ومعقدة تجعل من معايشتنا له عملية تجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل فى لا شعورنا . فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار ، وأماكن طاردة تلفظنا . فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية ، جغرافيه يعيش فيها ، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته ، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها « الأنا » صورتها ، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية : « قُل لى أين تحيا أقُل لك من أنت » . فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها ، وتُسقط على المكان قيمها الحضارية . ومن ثم يمكن القول إن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوباً فيها ، فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه فإن الإنسان ــ طبقا لحاجاته ــ ينتعش فى بعض الأماكن ويذبل فى بعضها . وقد تكون نفس الأماكن جاذبة أو طاردة ، فقد تكون الأماكن الضيقة ، المغلقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج ، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التى يأوى إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة ، وتكون صورة للرحم .

ومن أهم الثنائيات التى تميز المكان ثنائية « داخل / خارج » . فلكل كائن حى

إقليمه الذى يمثل مركز إشعاع بالنسبة إليه ، ويتعارض مع العالم الخارجى الشاسع . وينطوى هذا التعارض على تعارض آخر هو ثنائية « أنا / الآخرون » . ومن الواضح أن مثل هذا التقسيم يحمل فى طياته منظومة قيمية تجعل كل ما هو ملاصق لى وداخل فى نطاق إقليمى محط اهتمامى وجزءاً من شواغلى ، أما كل ما هو خارج هذا الإقليم فلا هم لى به .

ويتضح من التحليل السابق أن المكان الذى يعيش فيه البشر مكان ثقافى ، أى أن الإنسان يحوّل معطيات الواقع المحسوس وينظمها ، لا من خلال توظيفها المادى لسد حاجاته المعيشية فقط ، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة . وتكتسب عناصر العالم المحسوس دلالتها من خلال إدخالها فى نظام اللغة . فاللغة هى المقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات . فاللغة مخزون ــ كنز ــ مجرد من العلامات ينوب عن عالم الواقع ويحل محله . وهذه العملية ليست عملية سلبية ، أو بريئة ، ولكنها مشبعة بالقيمة ؛ فالأشياء تسمى ولكن ــ فى الوقت ذاته ــ تكون هذه التسمية حاملة لدلالة إيجابية أو سلبية من خلال نسجها فى منظومات الثقافة . وإذ يدخل المكان فى هذه المنظومات يكتسب كل مصطلح من مصطلحات الإحداثيات المكانية دلالة خاصة طبقا للخطاب الذى يدخل فيه . ومن أوضح الأمثلة التى يمكن أن نضربها لمثل هذه العملية استخدام مصطلحى « يسار » و « يمين » . فإذا كان الذى يتحدث من داخل النظام يصبح مصطلح « يسار » سلبيا و « يمين » إيجابيا ، أما إذا كان من خارج النظام فتعكس دلالة المصطلحين .

إن اللغة ــ إذن ــ أداة من أدوات الثقافة بوصفها آلية تحول عالم المعطيات المحسوسة إلى نظام ، وإن لم تكن الأداة الوحيدة فهى ، بدون شك ، الأداة الأساسية والأولية ، ويسميها يورى لوتمان « نظام النمذجة الأولىّ » ، فهناك أدوات أخرى تستخدمها الثقافة لتنظيم العالم ــ عالم الظواهر ــ ومنها الأديان ، والأساطير ، والفنون ، والفلسفة ، ويطلق لوتمان عليها مصطلح « الأنظمة المنمذجة الثانوية »[٨] .

ونود أن نتوقف مع القارىء بعض الشىء عند الجزء الذى نقدمه مترجما عن كتاب لوتمان ، فهذا الجزء يجمع كثيرا من الأفكار التى تدور حول تجسيد المكان فى الأعمال الفنية .

ينطلق يورى لوتمان ، فى تحليله للمكان الفنى ، من مقولة أساسية مؤداها أن اللغة هى النظام الأولىّ لتحويل العالم إلى أنساق . وكما أسلفنا فإن اللغة ليست قائمة من التسميات ، ولكنها مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين . وبالإضافة إلى اللغة فقد أبدعت الثقافة البشرية أنظمة وأنساقا أكثر تعقيدا ، قد تستخدم بعضها اللغة

الطبيعية مادةً لها (الأدب ، الأديان ، الفلسفة ... إلخ) ، وقد تستخدم بعضها موادا أخرى (الصورة فى المقام الأول) ، ولكنها تستعين بنظام اللغة وطرائق تشكيلها . وقد اهتم لوتمان اهتماما بالغا بالفنون بوصفها أنظمة متمذجة ، أنظمة تخلق أنساقا دلالية . ويبدو عمل لوتمان بجلاء فى الجزء المترجم .

ينظر لوتمان ــ فى إطار التحدث عن المكان الفنى ــ إلى العمل الفنى نظرة خاصة : فالعمل الفنى مكان محدد المساحة (اللوحة الفنية ، أو التمثال ، أو القصيدة ، أو الرواية) ، فمن جانب يشغل العمل الفنى حيزا معينا فى الكون الفسيح ، ولكنه من جانب آخر ــ وهذه هى خاصيته الجوهرية ــ يمثل فى هذا الحيز المحدود حقيقة أوسع منه وأشمل هى العالم اللامتناهى . ويتم هذا التمثيل من خلال مجموعة من القواعد المتفق عليها ضمناً ، هى التقاليد الفنية (وهذه القواعد هى أساس النظام المنمذج) . فنجد ــ مثلا ــ أن قوانين المنظور فى الرسم تمكِّنُ الفنان من تمثيل العالم المحسوس ذى الأبعاد الثلاثة على قماش اللوحة ذات البعدين فقط .

يؤكد لوتمان أهمية الإدراك البصرى للعالم ، وهو سمة من السمات الأنثروبولوجية التى تجمع بين البشر جميعا . وقد رأينا ــ آنفا ــ أن المكان ، وهو الإحداثية التى تدرك من خلال الحواس وعلى رأسها البصر ، ينظم العلاقات البشرية ؛ ولكن لوتمان يبرز الدور الذى يلعبه المكان فى عملية تشكُّل المفاهيم لدى البشر ؛ فالإنسان دائما يحاول أن يقرب لنفسه المجردات من خلال تجسيدها فى ملموسات ، وأقرب هذه الملموسات هى الإحداثيات المكانية ؛ فالتفكير يخضع لعملية ترجمة : المجردات تترجم إلى محسوسات : فاللامتناهى يصبح عند معظم الناس مكانا متسعا جدا . ويمتد هذا المبدأ إلى مجالات كثيرة جدا فى نطاق الفكر ، ومن ثم ترتبط كثير من القيم المجردة بإحداثيات مكانية محسوسة :

عالٍ / منخفض = قيم / غير قيم
يسار / يمين = شرير / خير
قريب / بعيد = الأهل / الأغراب
مفتوح / مغلق = قابل للفهم / مستعص على الفهم ... إلخ .

إن مثل هذه الأنساق نتاج ثقافى فى المقام الأول ، ولكنها تدخل فى تشكيل النصوص الفنية ، غير أن الفن لا يتقبل معطيات الثقافة على علاتها بدون تحويل أو تغيير ، بل قد يكون الأمر على نقيض هذا . فالفن يحطم الأنساق السائدة ويضع بدائل تحل محلها ، قد تكون أنساقا مختلفة أو مخالفة . ولذلك لا يجب أن نبحث فى الأعمال الفنية عن الأنساق الواردة فى الثقافة ، بل يجب أن نستكنه الأنساق الخاصة بكل فنان ، بل بكل عمل فنى

على حدة . هذا بالإضافة إلى أن الفن يبسط الدلالات خارج أطرها المألوفة . فإذا أخذنا — مثلا — التضاد القائم بين « عالي / منخفض » نجد أنه يفجرّ فى شعر زابولتسكى مجموعة من التضادات الثنائية التى تجاوز تلك التى نجدها فى النسق الثقافى المألوف .

يحلل لوتمان فى هذا الفصل كيف ترد الأنساق المكانية فى أعمال شاعرين روسيين هما تيوتشيف وزابولتسكى . ويركز على التضاد الذى يعارض بين « العلو » و « الانخفاض » . ويشرح كيف تنتظم رؤية الشاعرين حول هذا المحور . إن كثيرا من الظواهر التى ترتبط بالمكان تدخل فى إطار هذا التضاد ، منها . — مثلا — « الحركة » و « السكون » . ويدخل التضاد بين « الحركة / السكون » فى شعر زابولتسكى فى النسق الخاص بـ « العلو / الانخفاض » ، حيث أن الأماكن المرتفعة تسمح بوجود الحركة ، بينما تتميز الأماكن المنخفضة بالسكونية : ويمكن أن نستطرد بعض الشيء حول هذه الفكرة حيث أنها فكرة أصيلة وجديدة . فلوتمان يحلل مفهوم زابولتسكي للحركة ويجد أن الحركة ليست انتقال جسم ما من نقطة إلى نقطة ، ولكنها التحول الذى يطرأ على الأجسام نفسها ، أى أن الحركة هى القدرة على التبدل والتغير ، أما الانتقال فهو مساوٍ للسكون ويرى لوتمان أن زابولتسكى يصنف جميع الظواهر الطبيعية فى جانب السكون ، بينما يضع الإبداع الإنسانى فى جانب الحركة . إن هذه الفكرة هى — فى الواقع — جوهر الحضارة البشرية ، ومؤداها أن الإنسان وحده قادر أن يغير من جوهر الأشياء بفعل إرادته ، وأن يخرج من إطار القواعد الجامدة والحتمية الصارمة . إن عبقرية الإنسان هى التى تجعله قادرا على تغيير واقعه .

ينهى لوتمان دراسته حول المكان الفنى ببعض الملاحظات حول مفهوم « الحد » ودوره فى تنظيم النص ، فالنص لا يشكلّ كلا متناغماً متجانسا متسقا ، ولكنه ينقسم إلى أحياز تفصل بينها حدود — وكثيرا ما يكون النص منقسما إلى شقيْن . ففى الحكاية الخرافية ينقسم المكان إلى « دار » و « غابة » تفصل بينهما حافة الغابة . ومن خصائص « الحد » أنه لا يُخترق . ويضرب لوتمان مثلا لهذا النسق بقصة جوجول تاراس بولبا ؛ ونستطيع نحن أن نقدم مثلا مأخوذا من ثلاثية نجيب محفوظ . فعالم بين القصرين ينقسم إلى « الدار » و « القاهرة » . تنتمى أمينة إلى عالم « الدار » أما السيد فإلى عالم « الدكان » و « الذهبية » ... إلخ . ويفصل بينهما « حد » هو باب الدار ويجب ألا يخترق ، ويوم تقرر أمينة الخروج ، وتخرق القاعدة ، يتقوض عالمها . غير أن نجيب محفوظ أدخل عنصر الزمن فى بناء عمله الفنى ولذلك نجد أنه فى نهاية الرواية تخرج أمينة فى السكرية إلى عالم « القاهرة » ، ويصبح السيد حبيس « الدار » .

لا نستطيع — ولا نريد — أن نناقش جميع تفاصيل دراسة لوتمان القيمة ونترك القارىء

يطلع على بقية جوانب تحليله .

ولكن نريد فى ختام دراستنا المقتضبة هذه أن نقدم نبذة عن الكتاب الذى انتقينا منه الجزء المترجم . يحوى الكتاب مقدمة ، وتسعة فصول ، وخاتمة ، ونورد عناوين الفصول لنعطى القارىء فكرة عن محتوى الكتاب :

١ ــ « الفن بوصفه لغة » .
٢ ــ « مشكلة الدلالة فى النص الأدبى » .
٣ ــ « مفهوم النص » .
٤ ــ « النص والنظام » .
٥ ــ « مبادىء النص الإنشائية » .
٦ ــ « عناصر النص الفنى ومستوياته الاستبدالية » .
٧ ــ « المحور السياقى للبنية » .
٨ ــ « إنشاء العمل الفنى اللفظى » .
٩ ــ « النص والبنيات الفنية ما بعد ــ النصية » .

والدراسة التى ترجمناها هى الجزء الثانى من الفصل الثامن .

إن كتاب بنية العمل الفنى عمدة فى نطاق الدراسة النقدية والجمالية ، ويغطى جوانب لا تحصى من تشكيل العمل الفنى . ولكن الفكرة المحورية التى يؤكدها لوتمان فى هذا الكتاب تتصل بنظرية الاتصال . فينطلق لوتمان فى هذا الكتاب من مقولة عامة تعد العمل الفنى آلية منظمة تنظيما خاصا . وينظر المؤلف إلى العمل الفنى من حيث قدرته على الانطواء على معلومة ذات كثافة عالية جدا . فإذا ، ما قارنا بين جملة من اللغة العادية وبين قصيدة ؛ أو بين مجموعة عشوائية من الألوان وبين لوحة فنية ؛ أو بين سلم موسيقى وبين فوجيه (fugue) ، نجد أن الفارق الذى يميز بين المجموعة الأولى من الظواهر والمجموعة الثانية هو أن الثانية تحوى وتحفظ وتنقل ما يبقى خارج حدود إمكانيات المجموعة الأولى* .

* أود أن أشكر الكساندر كودلين الذى تفضل بإرسال الأصل الروسى لنص لوتمان ومن ثم تمكنت هيئة التحرير من مراجعة القصائد المترجمة على الأصل الروسى .

مشكلة المكان الفني

بقلم : يوري لوتمان
ترجمة سيزا قاسم دراز

نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجةً لظهور بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تُحدد أبعادُه تحديدا معينا . هذا المكان (المكان الفني) من صفاته أنه متناهٍ ، غير أنه يحاكي موضوعا لامتناهيا هو العالم الخارجي ، الذي يتجاوز حدود العمل الفني .

وتبدو هذه الحقيقة بجلاء ووضوح عندما نتعامل مع الفنون التشكيلية (المكانية) . فتتميز اللوحة الفنية بلغة خاصة ، تُستنبط من القواعد التي تحكم الطريقة التي ينعكس بها المكان الواقعي اللامتناهي ، والمتعدد الأبعاد ، في المكان المتناهي ذي البعدين في اللوحة الفنية . وقد نضرب مثالا لذلك بقوانين المنظور ، وهي الوسيلة التي تسمح للرسام بإعادة تشكيل موضوع ، هو في حقيقته ثلاثي الأبعاد ، في صورة ذات بعدين فقط ؛ وهذه القوانين تصبح مؤشرا من المؤشرات الأساسية لنظام الرسم بوصفه نظاما منمذجاً .

ومع ذلك فلا نستطيع أن ننظر إلى النصوص[9] التشكيلية على أنها النصوص الوحيدة التي يمكن أن توصف بأنها أماكن محددة . إن الإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا ، وهي خاصية يترتب عليها أن الناس — في معظم الأحيان — يُرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية / المرئية المكانية ؛ وهذه العملية تؤدي إلى إدراك معين للأنساق اللغوية . ومن ثم ؛ يمكن اعتبار المبدأ الأيقوني ، والصفة البصرية ، من الخصائص الأصيلة لهذه الأنساق اللغوية أيضا . ولنقم بإجراء اختبار ذهني : فلنحاول أن نتمثل مفهوما بالغ العمومية يفتقر تماما إلى أي سمة ملموسة أيا كانت ، فليكن هذا المفهوم « الكل » ، ولنشرع في تحديد معالمه لنوضحه لأنفسنا . ويتضح لنا — ببساطة — أن معالم هذا المفهوم تكتسب لدى معظم الناس بعدا مكانيا ، قد يكون — مثلا — « اللامتناهي » (أي أن الناس يرجعون إلى مقولة مكانية صرف هي مقولة الحد ؛ هذا بالإضافة الى أن « اللامتناهي » في وعي الناس العملي مرادف لكمية كبيرة جدا ، أو مساحة شاسعة) ؛ أو قد يكون « الكل » ، أيضا ، ما يمكن أن ينطوي على أجزاء . وقد أسفرت سلسلة من التجارب عن أن مفهوم العالمية نفسه ينطوي على خاصية مكانية واضحة بالنسبة لمعظم الناس .

وهكذا يمكن القول إن بنية مكان النص تصبح نموذجا لبنية مكان العالم ، وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر النص الداخلية لغة النمذجة المكانية .

ولكن المسألة لا تنتهي عند هذا الحد . فالمكان هو « مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر ، أو الحالات ، أو الوظائف ، أو الأشكال المتغيرة ... إلخ) ، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال ، المسافة ... إلخ) . ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة هامة وهي أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان يجب أن تُجرّد هذه الأشياء من جميع خصائصها ، ماعدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان »[11] .

ومن هذا المنطلق نشأت إمكانية وضع بعض المفاهيم ، التي لا تنطوي على صفة مكانية ، في أنساق ونماذج مكانية . وقد استعان علماء الفيزياء والرياضة بخاصية النمذجة المكانية هذه . وتمثل مفاهيم مثل « المساحة اللونية » espace chromatique و « مساحة المراحل » أساسا تقوم عليه نماذج مكانية تُستخدم كثيرا في علم البصريات والإلكترونيات . ويجب أن نؤكد أهمية خاصية النماذج المكانية بالنسبة للفن .

إن لغة العلاقات المكانية وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع ، وينطبق هذا حتى على مستوى ما بعد النص ، أي على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف . فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل « أعلى — أسفل » ، أو « يسار — يمين » ، أو « قريب — بعيد » ، أو « محدد — غير محدد » ، أو « مجزأ — متصل » نجد أنها (أي المفاهيم) تُستخدم لَبِنَاتٍ في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني ، فتكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل « قيم — غير قيم » ، أو « حسن — سيّء » ، أو « الأقربون — الأغراب » ، أو « سهل المنال — صعب المنال » ، أو « فانٍ — أبدي » ، ... إلخ . ويمكن القول — إذن — إن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان — على مر مراحل تاريخه الروحي — على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به ، نقول إن هذه النماذج تنطوي دوما على سمات مكانية . وقد تأخذ هذه السمات تارةً شكلَ تضاد ثنائي : « السماء — الأرض » أو « الأرض — العالم السفلي » (وهذه البنية بنية رأسية تتكون من ثلاثة عناصر تنتظم طبقا للمحور أعلى — أسفل) ؛ وتارة تأخذ شكل تدرج هرمي سياسي — اجتماعي يؤكد تضاد السمات التي تقع في قمة الهرم (الرفيع) ، وتلك التي تقع أسفل الهرم (الوضيع) ؛ وقد تتخذ أيضا هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين « اليمين واليسار »[12] . وتنتظم ، في شكل نماذج للعالم تتسم بسمات مكانية واضحة ، كثيرٌ من الأفكار التي تدور حول الخواطر أو المهن أو الأنشطة « الدنيئة » و « الرفيعة » ، المفاهيم التي توازي بين « القريب » والقابل للفهم

والأليف والعائلي ، وتربط بين « البعيد » والمستعصى على الفهم والغريب .

ومن ثم تصبح الأنظمة التاريخية واللغوية — القومية للمكان عمادا ينتظم حوله بناء « صورة للعالم » — وتكون هذه الصورة نسقا أيديولوجيا متكاملا يتعلق بنمط معين من الثقافات . وقد تكتسب الأنساق المكانية الخاصة التي يبدعها نص بعينه ، أو مجموعة من النصوص ، دلالةً من خلال وضعها في إطار أبنية صور العالم هذه . فإذا أخذنا شعر تيوتشيف[12] Tioutchev ، على سبيل المثال ، نجد أنه يضع « العالي » في تضاد مع « السفلي » ، ولكن دون الالتفات إلى التفاسير المشتركة بين عدد كبير من الثقافات التي تضع هذا التضاد في إطار المنظومات التالية : « الخير — الشر » و « السماء — الأرض » ، أو — أيضا — « الظلمات » ، « الليل » — « الضوء » أو « النهار » ، « السكون — الضوضاء » ، « اللون الواحد — تعدد الألوان » ، « النبل — الابتذال » ، « الراحة — الكد » . وهكذا يتشكل في شعر تيوتشيف نسق مميز لتنظيم العالم ، يتجه اتجاها عموديا . ونجد في مجموعة من الحالات أن « العلو » يوازي « الاتساع » ، و « الانخفاض » يوازي « الضيق » ، وأن « العلو » يتطابق أيضا مع « الروحانية » ، أما « الانخفاض » فيتطابق مع « المادية » . إن العالم السفلي عالم نهاريٌّ :

آه ، كم هي نافذة ، كم هي وحشية
كم أمقتها
تلك الضوضاء ، تلك الحركة ، تلك الثرثرة ، تلك الصيحات
للنهار الشاب والمضطرم

وفي القصيدة « تريد الروح أن تكون نجمة » نجد تنويعة شيقة من تنويعات هذا النسق :

تريد الروح أن تكون نجمة ،
لا في منتصف الليل ،
عندما تطل هذه الأجرام ، كالعيون الحية ،
من السماء على العالم الأرضي النائم ، —

ولكن نهاراً ، عندما تكون متوارية فيما يشبه دخان
أشعة الشمس الحارقة ،
فتسطع ، جليةً كالآلهة ،
في الأثير النقي الشفاف .

إن التضاد بين « العلو » (السماء) و « الانخفاض » (الأرض) يكتسب هنا دلالة خاصة للغاية . ففى المقطع الأول نجد أن الصفة الوحيدة التى تتعلق بالوحدة الدلالية التى تتمحور حول السماء هى « الحية » ، أما الصفة التى تتعلق بوحدة الأرض فهى « نائم » . ولا بد أن نذكر أنه فى شعر تيوتشيف يأتى دائما « النوم » مرادفا « للموت » ، فمثلا :

هناك توأم — لدى أهل الأرض
إلهان — هما الموت والنوم ،
متشابهان كل التشابه كشقيقين ...

ويتضح لنا — إذن — أن « العالى » يفسر هنا على أنه مجال « الحياة » ، بينما يكون « المنخفض » هو مجال « الموت » . ويتكرر هذا التفسير فى شعر تيوتشيف بصورة ملحة : فالأجنحة التى ترتفع إلى أعلى هى دائما « حية » (« آه ! إن كانت أجنحة الروح التى تحلق فوق الجماهير ... » . أو : « أعطته الطبيعة — الأم جناحين حيّين وقويّين ») . ويرتبط تعريف الأرض بـ « التراب » كما يلى :

آه ، هذا الجنوب ، آه نيس (Nice) هذه ! ...
آه ، كم يؤرقنى رونقهما !
فالحياة ، مثل الطائر الجريح ،
تتطلع إلى الصعود — ولكن لا تستطيع ...

لا تحليق ولا إقلاع —
تتدلى الأجنحة المهشمة ،
وتلتصق بالتراب التصاقا ،
ترتعد ألما وعجزا ...

وهنا نجد أن الرونق — وهو التوقد وبرقشة النهار فى جنوب فرنسا — يرتبط بمجموعة من المترادفات تجمع بينه وبين « التراب » واستحالة التحليق .

ورغم ذلك نجد أن « الليل » فى المقطع الأول يحوى الأرض والسماء فى آن ، ومن ثم يجعل الاتصال ممكنا بين هذين القطبين المتناقضين فى بنية العالم عند تيوتشيف . وليس من قبيل الصدفة أن يكون الفعل الذى يربط بين هذين القطبين هو فعل من أفعال الاتصال (تطل ... على) * ، وإن كان هذا الاتصال لا يتم إلا من جانب واحد

* الإشارة إلى السطر الثالث من قصيدة تيوتشيف « تريد الروح أن تكون نجمة » .

فقط . أما فى المقطع الثانى « فنهار » الأرض لا يكتنف العالم كله ، ولكنه يحوى الجزء « الأسفل » من العالم فقط ، وأشعة الشمس الحارقة لا تغلف « فيما يشبه الدخان » سوى الأرض . أما فى العُلى فيسود الليل ، محجوبا عن الأنظار (« الشفاف » — وهذا مما يجعل احتمال الاتصال منعدما) . ولذلك « فالليل » — الذى يكتنف العلى اكتنافا أزليا — لا يحيط بالعالم السفلى ، عالم الأرض ، سوى فى لحظات محددة . وتكون هذه اللحظات هى تلك التى يتخلص عالم الأرض فيها من صفاته الخاصة المميزة مثل الزركشة والضوضاء والحركة .

لا نستهدف استنفاد تصور تيوتشيف الخاص لبنية العالم المكانية ، ولكن الذى يهمنا هو أن نؤكد أن المنظومة المكانية للعالم تصبح فى مثل هذه النصوص عنصرا منسقا ، تتشكل حوله العناصر اللامكانية للنص .

ولنذكر مثالا من شعر زابولتسكى [11] Zabolotski ، الذى تلعب البنيات المكانية دورا هاما فيه أيضا . فيجب ملاحظة الدور البارز الذى يلعبه التضاد « عالٍ — منخفض » فى بناء النماذج فى هذا الشعر — ويرتبط دائما هنا « العالى » بمفهوم « البعيد » ، أما « المنخفض » فهو يرادف دائما مفهوم « القريب » . ومن ثم تنتظم الحركة على محور عمودى لا غير ، ويكون الانتقال نحو الأعلى أو نحو الأسفل . ففى قصيدة « الحلم » يجد الشاعر نفسه فى « بلاد صماء » ، ويتصف العالم المحيط به بالبعد (« كنت أسبح هاربا ، مسافرا بعيدا ») و « بالتنائى » (الغرابة الشديدة) .

ولكن ، فى موضع لاحق من القصيدة ، نجد أن هذا العالم النائى يقع على ارتفاع شاهق :

جسور ، على ارتفاع شاهق ،
كانت معلقة فوق هوة السقوط ...

أما الأرض فكانت تقع بعيدا خفيضة :

ذهبنا — أنا وفتى صغير — إلى البحيرة ،
فألقى سنارته فى مكان ما أسفل ،
وكأنّ شيئا ما طار من الأرض ،
دفعه جانبا بيده ، دون عجل .

وينظم هذا المحور العمودى المكان الأخلاقى : فالشر عند زابولتسكى يكمن دائما أسفل . ولذا ففى قصيدة « الكراكى » تتسم دلالة المحور « الأعلى — الأسفل » بدلالة

أخلاقية مكشوفة للغلبة حيث يأتى الشر من أسفل ، أما الخلاص فهو اندفاع نحو الأعلى :

ارتفع الفم الأسود الفاغر
من الأدغال لا ستقبالهم .

انطلقت الكراكى نحو العلى ،
مُصْدِيَةً زفرة الأسى .

هناك فقط ، حيث تدور الكواكب ،
من أجل التكفير عن سيئاتها
أعادت إليها الطبيعة ثانية
ما كان الموت قد انتشله :
روحاً أبية وتوقا ساميا
وإرادةً لا تتزعزع من أجل النضال ...

إن تطابق العلو مع البعد وتَمَيُّز « الانخفاض » بعكس ذلك يجعلان من « العلو » الاتجاه نحو مكان يزداد اتساعاً : فكلما ارتفعنا كلما أصبح المكان لانهائيا ، وكلما انخفضنا كلما ضاق المكان ؛ ونتيجة لذلك يختفى المكان تماما عند النقطة التى تنتهى عندها منطقة الانخفاض . ويترتب على ما سبق أن الحركة لا تكون ممكنة إلا فى الأعالى ، ويصبح التضاد « عالٍ ـــ منخفض » لازمة بنائية توازى ـــ بالإضافة إلى تضاد « خير ـــ شر » ـــ تضاداً آخر هو « حركة ـــ سكون » . فالموت ـــ وهو توقف الحركة ـــ هو حركة نحو الأسفل :

ولكن الدليل ، مرتديا قميصه المعدنى
كان يغوص ببطء فى الأغوار ...

ونجد فى قصيدة « إنسان الجليد » النسق المكانى المألوف فى فن القرن العشرين : وهو نسق يحطم صورة القنبلة الذرية التى تأتى من فوق . فيُقذف بالبطل « إنسان الجليد » فى الهواء ، وتأتى القنبلة الذرية من أسفل ؛ غير أن البطل يسقط إلى أسفل فى لحظة الموت :

يُحْكَى أنّ ، فى مكان ما من الهيمالايا ،
أعلى من المعابد وأعلى من الأديرة ،
كان يعيش ، مجهولا من العالم ،

بدائيا ترعاه الكواسر

مختبئا فى سراديب الجبال
يعلم ، دون علم ، أن تحته
تتراكم القنابل الذرية ،
وفيّةً لأسيادها .

أبداً لن يكتشف أسرارَها
قاطنُ كهوف الهيمالايا هذا ،
حتى ولو حلّق نحو الهاوية ،
مشتعلا ، مثل المذنب .

بيد أن كثيرا ما يتعقد مفهوم الحركة عند زابولتسكى بقدر التعقيد الذى يطرأ على مفهوم « الانخفاض » . ويأتى هذا التعقيد من أن « الأسفل » وهو نقيض الأعلى — الفضاء — والحركة لا يمثل الحد الأدنى للهبوط . فتثير الرحلة ، المرتبطة بالموت ، نحو الأغوار الواقعة فى منطقة أسفل من الآفاق التى يتناولها زابولتسكى فى معظم قصائده ، نقول : تثير هذه الرحلة ظهوراً مفاجئا لعناصر تشبه بعض خصائص « العلو » . فيتميز هذا « العلو » بغياب الأشكال الجامدة — فالحركة فى هذا المضمار هى فى الواقع أقرب إلى التحول أو التبدل ، وبالإضافة إلى هذا لا يمكن التنبؤ باحتمالات تركيب العناصر بعضها بالبعض الآخر :

إنى أذكر جيدا المظهر الخارجى
لهذه الأجسام السابحة ، الآتية من الفضاء :
تشابك الأشكال ، وبروز البلاط ؛
ووحشية الزخارف البدائية .
هناك لا وجودَ للمسة من الرقة ،
فيبدو بجلاء أن لا كرامة لفن الأشكال ...

ويكون تحلل الأشكال الأرضية هو فى نفس الوقت كشف عن أشكال حياة كونية أكثر شمولا . وتنطبق المقولة نفسها على الرحلة التى يقوم بها الجسد البشرى بعد الموت فى جوف الأرض . يقول الشاعر مخاطبا أصدقاءه الراحلين :

أنتم فى بلاد حيث لا أشكالَ متناهية

حيث كل شيء مفكك ، متشابك ، محطم ،
حيث ، بدلا من السماء ـــ لا يوجد سوى تل جنائزى ...

ومن ثم فإن سطح الأرض ـــ وهو المكان المعتاد الذى تجرى فيه الحياة اليومية ـــ هو المكان الذى يكون فى علاقة ضدية مع « العلو » من حيث السكون : تكون الحركة ممكنة فى المناطق التى تعلوه أو تدنو منه . ولكن لا بد من فهم محدد لهذه الحركة : هنا يساوى تحرك الأجسام غير المتغيرة فى الفضاء السكون ، أما الحركة ـــ فهى التحول .

وفى هذا المضمار يجب ملاحظة أن أعمال زابولتسكى تبرز تضادا جديدا يبدو جوهريا وهو أن السكون لا يتساوى مع كل انتقال ميكانيكى فقط ، بل مع كل حركة ذات اتجاه واحد ومحددة تحديدا مسبقا حتميا ، ومن ثم فإن هذه الحركة تدرك على أنها نوع من العبودية تتعارض معها الحرية ـــ والحرية هنا هى وجود احتمال العفوية (وفى إطار مصطلح العلم الحديث يمكن أن نقدم هذا التضاد داخل النص على أنه التعارض الذى يضع اللّغو مقابل الإعلام) . ويمثل غياب الحرية والاختيار سمة من سمات العالم المادى ويقابله عالم الفكر الحر . وهذا التفسير للتضاد المذكور الذى يميز أعمال زابولتسكى المبكرة ، وقسما هاما من قصائده المتأخرة ، قد جعل الشاعر يضع الطبيعة فى جانب العالم السفلى ، الساكن ، التابع . وهذا العالم مفعم بالملل واللاحرية ، ويعارضه عالم الفكر والثقافة والتقنية ، والإبداع ؛ وكلها تتيح الاختيار والحرية فى سنّ قوانين ، بينما تكتفى الطبيعة بفرض تطبيق أعمى :

وسيرحل ، الحكيم ، متأملا ،
ويحيا حياته راهبا ،
والطبيعة ، فى لحظة طرحت عليه الملل ،
وجثمت فوقه كالسجن .

الدواب لا تحمل اسماً .
من ذا الذى أمر أن تسمى ؟
إن الألم المتساوى ـــ
هو مصيرها الخفى .

....

وابتسمت الطبيعة كلها ،
وكأنها سجن شاهق .

ويحتفظ زابولتسكى بصور الطبيعة هذه نفسها فى أعماله المتأخرة .

تشارك فى « العلو » الثقافة والوعى — أى كل أشكال الحياة الروحية ؛ أما العنصر الحيوانى ، اللامبدع فإنه يمثل « السفلى » فى العالم . وفى هذا الصدد يمثل الحل المكانى الذى يقدمه الشاعر فى قصيدة « بنو آوى » نموذجا ملفتا . توحى القصيدة بمنظر طبيعى واقعى ، يقع على الساحل الجنوبى من القرم Crimée . فتقدم القصيدة — على المستوى الواقعى الذى يصفه الشاعر — تنسيقا مكانيا محددا : تقع المصحة فى مكان منخفض على ساحل البحر ، بينما تعوى بنو آوى فى الأعالى على قمة الجبل ، وبالرغم من هذا الوصف فإن النسق المكانى الذى يتبناه الفنان يدخل فى تضاد مع هذه الصورة ، ويُدخل عليها بعض التعديلات .

تنتمى المصحة إلى عالم الثقافة — إنها تشبه الباخرة الكهربائية التى تظهر فى قصيدة أخرى من قصائد « القرم » ، والتى يقول عنها الشاعر :

بجبهة عملاقة ، جنيّة بيضاء ،
على المرسى أقلعت الباخرة الكهربائية .

أقلعت فوق الهوة الرأسية
فى تآلف ثلاثى من الأنغام ، .
بينما تصُدُّ النوافذُ بسخاء
رذاذَ العاصفة الموسيقية .

فكانت ترتعد أمام تلك العاصفة ،
وكانت والبحرَ فى النبع نفسه ،
ولكنها كانت تصبو إلى المعمار ،
وقد حملت السارية فوق كاهلها .

ففى البحر ، كانت ظاهرة من ظواهر الدلالة ... ولهذا السبب ، فإن المصحة ، التى تقع على شاطىء البحر ، يُقال إنها « فوق » (انظر مثلا الباخرة الكهربائية فهى « فوق الهوة الرأسية ») ، وبنو آوى ، بالرغم من أنها توجد فى الجبال ، فالشاعر يضعها فى أسفل الأعالى :

هناك فقط ، هناك فى العلى ، على طول الأخاديد ...
لا تنطفىء طوال الليل الأنوار الخافتةَ .

غير أن زابولتسكى ، بعد أن يضع بنى آوى فى « أخاديد الجبال » (وهى صورة مجازية تجمع بين أضداد مكانية) ، يزودها « بقرناء » — هم خلاصة الجوهر الحيوانى ،

وينزلهم الى مناطق أعمق غورا :

والجوارح على حافة الجدول
تجرى خائفة نحو الدغل
حيث ترتع قرناؤها
فى عمق الجحور الحجرية .

ويجسد الفكر ، دوما فى شعر زابولتسكى الغنائى ، صعود الطبيعة المتحررة فى خط عمودى :

وكنت أنا ، حيًا ، أحوم فوق الحقول ،
وأدخل دون رهبة فى الغابة ،
وخواطر الأموات ، دعائم شفافة ،
كانت حولى ترتفع حتى السماء .
وكان صوت بوشكين يُسمع فوق الأوراق ،
وتغرد طيور خلبنيكوف** بالقرب من المياه .

وكل الموجودات ، وكل الشعوب
احتفظت بحياتها التى لا تفنى ،
ولم أكن أنا نفسى طفل الطبيعة ،
بل فكرها ! بل روحها المرتعشة !

ويتعارض الإبداع مع جميع أنواع السكون (اللاحركة) : السكون المادى (فى الطبيعة وفى حياة الإنسان المادية) ، السكون الروحى (فى الوعى) . ويحرر الإبداع عالم العبودية من الحتميات المسبقة ؛ فالإبداع هو مصدر الحرية . ويظهر فى هذا الصدد مفهوم خاص للتآلف والتناغم . فليس التآلف تطابقا مثاليا لأشكال مكتملة اكتمالا مُعْطًى ، ولكنه إبداع توافقات جديدة أفضل . ويتبع ذلك أن التآلف هو دائما من إبداع العبقرية البشرية . وبهذا المعنى يمكن اعتبار قصيدة « لا أبحث عن التآلف فى الطبيعة » بيانا شعريا لزابولتسكى . فليس تصدرها للديوان الذى جمع أشعاره المؤلفة ما بين سنة ١٩٣٢ و سنة ١٩٥٨ من قبيل الصدفة ، حيث أن هذا الوضع يخرق التسلسل الزمنى لترتيب القصائد . والإبداع الإنسانى هو امتداد للقوى المبدعة فى الطبيعة .

وفى الطبيعة تتراوح الحياة الروحية أيضا : فالبحيرة أكثر عبقرية من « الأدغال » المحيطة بها ، « فإنها تتلألأ متوجهة نحو السماء » ، « وكان كأس الماء الشفاف يتألق ويتأمل تأملا فرديا » (« بحيرة الغابة ») .

ولذا فإن المحور الأساسي « العلو — الانخفاض » يتحقق في النصوص من خلال وساطة سلسلة من الأضداد المتغيرة :

عالٍ .... سفلي
بعيد .... قريب
متسع .... ضيق
حركة .... سكون
تحوّل .... حركة ميكانيكية
حرية .... عبودية
إعلام .... لغو
فكر (ثقافة) .... طبيعة
إبداع .... غياب الإبداع
ابتكار أشكال جديدة .... أشكال متحجرة
تآلف .... غياب التآلف

هذا هو نسق زابولتسكي العام ، غير أن النص الفني ليس محاكاة لنسق معين ، ولكنه ينتظم طبقا للدلالات التي يتطلبها النص ، سواء كانت هذه الدلالات تتماشى مع النسق أو لا تتماشى . وإذا كانت معظم نصوص زابولتسكي تنتظم طبقا لنسق تميزه العلاقات المكانية ، فهذا هو السبب الذي يعطي دلالة خاصة للانحرافات عن هذا النسق . فنجد — مثلا — بنية للمكان الفني مختلفة تماما عن البنيات المألوفة عند زابولتسكي في قصيدته « مناهضة إله الحرب » ، وهي قصيدة فريدة من نوعها في أعمال الشاعر من حيث أن عالم الفكر والمنطق والعلم يظهر فيها بلا روح وبلا إنسانية . ويحتفظ الشاعر بالتضاد القائم بين الفكر والوعي من جانب ، والحياة اليومية من جانب آخر (ويحتفظ كذلك بربط الطرف الأول من التضاد مع « العلو » ، والطرف الثاني مع « الانخفاض ») . ولكن ، وبطريقة مفاجئة تماما لدى زابولتسكي ، يُسندُ إلى « النفس ، الفياضة قلبا وروحاً » تعريفا ثانيا وهو أنها « مسلوبة القلب والروح » . ويظهر الوعي على أنه مرادف للشر وللعنصر الحيواني ، المضاد للإنسانية في الثقافة .

وشبح الوعي الشرير
يلوى قسماته المتكدرة ،
كما لو كانت النفس دابة
ترنو إلى الأرض من عَلُ .

ويُجسِّد العالم العملى ، عالم الحياة العائلية ، فى شكل الأشياء والآنيات المألوفة ، فيظهر هذا العالم أليفا وإنسانيا وخيرا . أما الشر فيظهر فى شكل تدمير الأشياء — وهى ظاهرة تكاد تكون فريدة من نوعها عند زابولتسكى . فهو لا يقدم اشتعال الحرب والأشكال الأخرى للشرور الاجتماعية ، على أنها غزو الغريزة والطبيعة للعقل ، بل يقدمها على أساس أنها اقتحام المرد اللاإنسانى فى حياة البشر العملية والمادية والخاصة . وليس من قبيل الصدفة أن نجد فى هذا الصدد — على ما يبدو لنا — بعض نغمات تذكرنا بسترناك :[16]

فالحرب ، شاهرةً بندقيتها إلى الأمام ،
كانت فى القرى تحرق المنازل والأشياء
وتزجى الأسر إلى الغابة .

فيصطدم التجسيد المجرد للحرب بالعالم الواقعى المادى . هذا بالإضافة إلى أن عالم الشر هو عالم يفتقر إلى الخصوصيات ؛ فإنه يتحول من خلال إدخاله فى إطار العلم ، ومن ثم تحـف كل التفاصيل الصغيرة . ويتعارض مع الحرب عالم الأرض الواقعى الذى لم يُدخل عليه أى تحول ، ولذا فهو عالم مختلط لا منطقى . ويقترب زابولتسكى ، رغم البنيات الدلالية الغالبة على شعره ، من الأفكار الديمقراطية التقليدية ، وهذا باستخدام مفهوم « الطبيعى » مصحوباً بعلامة الإيجاب « + » :

وإله الحرب مخضبا بزرقة الهاوية الداكنة
كان يتأملنا متمعناً .

كما لو كانت النفس ، دابةً بكماء
تتأمل الأرض من عَلٍ .
تلك النفس ، التى أنشأت قنوات
من أجل سفن نجهلها
ومرافىء ذات نوافذ زجاجية شفافة
وسط المدائن المريخية .
النفس ، الفياضة عقلا وإرادة ،
المسلوبة القلب والروح ،
التى لا تكابد شرور الآخرين .
تؤمن أن كل الوسائل مشروعة .
ولكننى ، أنا ، أعلم أن ثمة فى العالم

يوجد كوكب صغير
حيث ، على مر القرون ،
تعيش قبائل أخر .
هنا ، يوجد العذاب والشجن ،
وهنا ، يوجد غذاء الشغف ،
ولكن هنا ، لم يفقد البشر
روحهم الفطرية .

وهذا الكوكب الصغير —
هو أرضى البائسة .

ومن اللافت للنظر فى هذا النص المباغت فى إطار أعمال زابولتسكى أن العلاقات المكانية تتغير تغيرا ملموساً : فيتناقض « العالى » و « البعيد » و « الشاسع » مع « السفلى » و « القريب » و « الضيق » ، كما يتناقض « الشر » مع « الخير » . فتحمل « السماوات » و « الهاوية الداكنة الزرقة » ، فى هذا النسق ، دلالة سالبة . كما تحمل كل الأفعال التى تدل على الحركة من أعلى إلى أسفل دلالة سالبة أيضاً . ولابد من ملاحظة الطريقة التى يصف بها زابولتسكى العالم « العلوى » إذ أنها تختلف عن الطريقة التى يستخدمها فى سائر نصوصه الأخرى : فلا يبدو هذا العالم سائلا ومتحركا ، بل يبدو متجمدا وكأنه ثُبِّت فى تصلب منطقى وسكون . وليس من قبيل الصدفة أن تكون هذه القصيدة ، بخاصة ، قد تميزت لا بالتآلف وغياب التناقضات والاكتمال فحسب ، بل بوجود تناقض حاد بين الألوان :

إله الحرب المخضب بزرقة الهاوية الداكنة

أما العالم الأرضى فهو عالم المراحل الانتقالية والألوان الخافتة :

وهكذا فالأمواج المذهبة بالضوء
تسبح عبر ظلمات الحياة .

ويتضح لنا مما سبق أن البنية المكانية لنص من النصوص هى تحقق لأنساق مكانية أكثر عمومية (قد تكون هذه الأنساق إما نسق مجمل أعمال كاتب معين ، وإما نسق تيار من التيارات الأدبية ، وإما نسق ثقافة من الثقافات الإقليمية) ، وتمثل دائما هذه البنية صيغة من صيغ النسق العام ، غير أن البنية المكانية الخاصة تدخل أيضا ، وبطريقة محددة ، فى صراع مع هذه الصيغة من خلال تحطيم أوتوماتية لغتها .

وتنتظم البنية المكانية للنص ــ بالإضافة إلى مفهوم « العلو ــ الانخفاض » ــ سمة أساسية هي التضاد « مغلق ــ مفتوح » . ويُجسِّد المكان المغلق في النصوص في شكل صور مكانية مختلفة مألوفة مثل الدار والمدينة والوطن . وتتصف هذه الصور بصفات معينة مثل « الألفة » ، أو « الدفء » ، أو « الأمان » .ويتعارض هذا المكان المغلق مع المكان « الخارجي » المفتوح ، ومع سماته ، ومنها « الغربة » ، و « البرود » ، و « العداونية » . وقد يفسِّر المكان المغلق والمكان المفتوح تفسيرات معاكسة لما سبق .

وفي حالة النظر إلى البنية المكانية من هذا المنطلق يكتسب **الحدّ** ، بوصفه عنصرا مكانيا ، أهمية كبيرة . فيقسم الحد المكان النصي إلى شقين متغايرين لا يمكن أن يتداخلا . ويتميز الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه . وتمثل الطريقة التي يفصل بها الحدّ بين شقيْ النص خاصية من خصائص النص الجوهرية . وقد يكون هذا الفصل فصلا بين الأهل والأغراب ، أو الأحياء والأموات ، أو الفقراء والأغنياء . ولكن الأهم من ذلك كله هو أنه لابد للحد الذي يفصل بين شقيْ المكان أن يكون حصيناً لا يمكن اختراقه ، وأن تختلف البنية الداخلية لكلٍ من الشقين فيه . فينقسم مكان الحكاية الخرافية ــ مثلا ــ إلى « دار » و « غابة » ، والحد الذي يفصل بينهما واضح جدا ، فقد يكون حافة الغابة ــ مثلا ــ أو النهر (ويحدث دائما الصراع مع التنين على « الجسر ») . ولا يستطيع الأبطال الموجودون في الغابة الولوج إلى الدار ــ فيظلون مثبتين وراء مكان معين . والغابة هي المكان الوحيد الذي تقع فيه الأحداث الغريبة والرهيبة .

ونلاحظ عند جوجول بوضوح أن ثمة بعض أنماط مكانية محددة تخصص لأبطال معينين . فينفصل عالم **النبلاء على الطراز القديم** **Hobereaux à la mode d'autrefois** عن العالم الخارجي عن طريق دوائر عديدة ، ذات مركز مشترك ، تحميه (« الدائرة » في **VII**) وتعضد حصانة العالم الداخلي ، وتمنع النفاذ إليه . ويمكن ملاحظة تكرار الكلمات التي تحمل دلالة توحي بمعاني **الدائرة** في وصف ضيعة آل تلستوجوب **Tolstogoub** : « أحب أحيانا أن أدخل ولو للحظة **حلقة** هذه الحياة المنعزلة عزلة بالغة ، حيث لا تنفذ رغبة واحدة عبر السور الذي **يحيط** بالفناء الصغير ، ولأعبر سياج البستان الزاخر بالتفاح والبرقوق ولأعبر عِزب القرية التي **تحيط** به »[17] . إن نباح الكلاب ، وصرير الأبواب ، وتعارض دفء الدار مع برودة الخارج ، وأيضا الرواق الذي يحيط بالدار ويحميها من المطر ــ كل هذا يخلق منطقة لا تستطيع القوى العدوانية الخارجية اختراقها . أما « تاراس بولبا »[18] فيمثل عكس ذلك ، فهو بطل المكان غير ــ المغلق . تبدأ القصة بسرد **الخروج من الدار** ، مصحوبا بتحطيم بعض الأوعية والأواني المنزلية . وليس الامتناع عن النوم داخل الدار سوى بداية لسلسلة من الأوصاف تشهد

بانتماء هذه الشخصيات إلى المكان غير ـــ المغلق : « هنا أصبح الإنسان جَسُورا ، بعد أن خسر الدار والمأوى » . ولا تفتقر سيتش Sietche إلى الجدران ، والبوابات ، والسياجات فحسب بل تنتقل دوما من مكان إلى آخر أيضا : « لا يلوح سور فى أى مكان [...] وكان يبدو أى سور صغير أو كوم من الردم ، ولو كانا مُهْمَلَيْن تماما ، وكأنهما شيء فظيع للغاية »[19] . فليس غريبا ـــ إذن أن تظهر الجدران وكأنها قوى عدوانية للزابوروج Zaporogues[20] ؛ بينما يأتى الشر والخطر والتهديد من العالم الخارجى المفتوح فى عالم الحكاية الخرافية وفى النبلاء على الطراز القديم ، فيستطيع المرء أن يحتمى بالسياجات والمزاليج ؛ أما فى تاراس بولبا فالبطل ينتمى إلى العالم الخارجى ـــ والخطر ينبع من العالم الداخلى المغلق المحدود . هذا العالم هو الدار التى يستطيع المرء « أن يسترخى فيها » ، « أن يستسلم » لها ، فالخطر هو لين العيش . فحتى أمان هذا العالم الداخلى ينطوى على تهديد بالنسبة لهذا النمط من الأبطال : فقد يفتنه هذا الأمان أو يضلله أو يقيده بمكان ما ، وكل هذا يعد خيانة . ولا تبدو الجدران والأسوار حماية إنما تهديدًا ووعيدا . (لم يكن الزابوروج « يحبون التعامل مع الحصون ») .

وتمثل حالة تقسيم النص إلى شقين ـــ يفصل بينهما حد وتنتمى كل شخصية من الشخصيات إلى شق منهما ـــ حالة أساسية وبسيطة للغاية ؛ ولكن ثمة احتمال وجود حالات أكثر تعقيدا : فنجد مثلا مجموعة من الأبطال المختلفين لا ينتمون إلى أماكن مختلفة فحسب بل يرتبطون بأنماط مختلفة ـــ قد تكون فى بعض الأحيان متنافرة ـــ من أشتات المكان . ومن ثم نجد أن عالم النص نفسه يُشتّت بطرق مختلفة طبقا للأبطال المختلفين ؛ فيظهر نوع من بوليفونية المكان ، لعبة بالأشكال المختلفة النابعة من ذلك الشتات . وهكذا فى بولتافا Poltava[21] نجد عالمين متنافرين : عالم « القصيدة » الرومانسى ، بأشواقه العنيفة ، وفيه يتنافس الأب والحبيب من أجل نيل قلب ماريا ، وعالم الحكاية والأحداث التاريخية . وينتمى بعض الأبطال (مثل ماريا) إلى العالم الأول فقط ، أما الباقون (مثل بيتر) فينتمون إلى العالم الثانى . ويظل مازيبا Mazeppa هو الشخصية الوحيدة التى تستطيع دخول العالمين .

وفى الحرب والسلام نجد أن التصادم الذى يتم بين الشخصيات هو فى نفس الوقت تصادم بين أفكارها وتصوراتها لبنية العالم .

إن مشكلة بنية المكان الفنى ترتبط ارتباطا وثيقا بمشكلتىْ الموضوع والمنظور .

الـهـوامـش :

هوامش المؤلف مرفقة فى آخرها بالمؤلف بين قوسين والباقية كلها هوامش المترجمة .

١ ــ هذا النص الذى قمنا بترجمته هو الجزء الثانى من الفصل الثامن (وعنوانه : « تأليف العمل الفنى اللفظى ») من كتاب يورى لوتمان بناء العمل الفنى Iouri Lotman,

La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bermard Kreise, Eve Malleret et Joelle Yong. Préface d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1976; pp. 309-323.

٢ ــ يورى لوتمان من أقطاب مدرسة السيميوطيقا الروسية ، ولد سنة ١٩٢٢ فى بتروجراد ، ويعمل أستاذا بجامعة تارتو منذ سنة ١٩٦٣ . وقد نشر لوتمان ما يزيد عن مائتى بحث ودراسة تدور حول سيميوطيقا الأدب والثقافة . من أهم أعمال لوتمان الكتاب الذى نحن بصدد ترجمة جزء منه ، وأيضا كتاب **تحليل العمل الشعرى** ،

Analysis of the Poetic Text, ed. & translated by D. Barton Johnson, Ann Arbor, Ardis, 1976

كما أن له مؤلف عن **سيميوطيقا السينما** ،

Semiotics of Cinema, trans. by M.E. Suino, Ann Arbor, University of Michigan, 1976.

وللمزيد عن أعمال لوتمان المترجمة راجع المقالات التالية :

ــ يورى لوتمان ، « مقدمة » و « مشكلة اللقطة » من كتاب **سيميوطيقا السينما** (المذكور آنفا) ، ترجمة نصر ابو زيد .

ــ يورى لوتمان وبوريس أوسبنسكى « حول الآلية السيميوطيقية للثقافة » ترجمة عبد المنعم تليمة **New Literary History,** IX, 2 (Winter 1978) pp. 211-232.

ــ يورى لوتمان وآخرون « نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات » ضمن كتاب :
The Tell - Tale Sign, ed. T.S. Sebeok, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1975, pp. 57-83.

ستصدر هذه المقالات ضمن كتاب **أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة** بإشراف سيزا قاسم ونصر أبو زيد عن دار إلياس العصرية للنشر عام ١٩٨٦ .

٣ ــ E.T. Hall, **The Hidden Dimension,** New York, Doubleday, 1966.

٤ ــ A. Moles et E. Rohmer, **Psychologie de l'espace,** Paris, Casterman, 1972, pp. 41-62.

٥ ــ R. Sommer, "L'espace personnel", in **La Recherche,** no. 4 (31), Paris, 1973, pp. 135-142.

٦ ــ ذكره محمد رجب النجار فى **حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى** ، عالم المعرفة ٤٥ ، الكويت ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨١ ، ص ١٩ .

٧ — Moles & Rohmer, **Psychologie de l'espace**, p. 21.

٨ — « النظام المنمذج » في مصطلح يورى لوتمان ، وعلماء السيميوطيقا الروس ، هو آلية من آليات الثقافة ، وظيفتها خلق أنساق تُشكّل لإعادة بناء عالم الواقع من خلال علامات من إبداع الإنسان تساعده على فهم العالم المحيط به وتفسيره . والأنظمة المنمذجة ، عند لوتمان ، أنظمة ثانوية : أى أنها تستخدم في تشكيل أنساقها أنظمة أخرى يقال إنها أولية ، مثل اللغة الطبيعية التى تُكوّن نظاما مستقلا بذاته . ومن أمثلة الأنظمة المنمذجة : الأديان والآداب والفنون التشكيلية والعلوم الإنسانية وغيرها من المعارف البشرية ، وكلها تستخدم إما اللغة الطبيعية أو الخطوط والألوان أو الحركة .

٩ — يلعب مفهوم « النص » دورا محوريا في الفكر السيميوطيقى الروسى . فلا يتحتم أن يكون « النص » ، بالضرورة ، نصا يتكوّن من كلمات اللغة الطبيعية ؛ ولكن النص هو مجموعة من العلامات — أيا كانت طبيعتها — تنطوى على دلالة مكتملة وتامة .

١٠ — الأيقونة نوع من أنواع العلامات يتميز بأنه يشبه الشيء الذى يحل محله . فالصورة الفوتغرافية أيقونة تشبه الشخص الذى تمثله شبها يتطابق فيه كثير من العناصر الموجودة في الشخص والظاهرة في الصورة ؛ غير أن هذا التشابه لا يجب أن ينسينا أن الأيقونة مازالت علامة أى شيء يحل محل الشيء الذى يمثله وليس هو . ولذلك فالأيقونة — شأنها شأن جميع العلامات — تعتمد على العرف والتواطؤ .

١١ — A.D. Alexandrov, "Espaces abstraits", **Matematika eyo soderzaniye, metody u znaceme**, t. III, Moscou, 1956, p. 151. (المؤلف)

١٢ — الكلمة الروسية pravyi تعنى في آن واحد اليمين والحق ، وهى صفة مشتقة من المصدر « برافدا pravda » الذى يعنى الحق أو الحقيقة . وهناك تعبيرات روسية دارجة تستخدم كلمتىْ اليمين واليسار بمعنى الحق والباطل ، فمثلا « قضيتنا عادلة » يقال حرفياً « قضيتنا إلى اليمين » و « شيء باطل » يقال له « يوضع إلى اليسار » .

١٣ — فيودور إيفانوفتش تيوتشيف Fyodor Ivanovich Tyutchev (١٨٠٣ — ١٨٧٣) ألف قصائد غنائية ، تدور معظمها حول تأملات ميتافيزيقية تتناول مشاهد طبيعية ، في حين نجد أن بعضها غنائيات غزلية مشتعلة تعبر عن تجارب ذاتية حميمة . بدأ تيوتشيف كتابة الشعر في العشرينات من القرن الماضى . وقد عمل بالسلك الدبلوماسى من سنة ١٨٢٢ الى سنة ١٨٤٤ ، وكان مقر عمله ألمانيا (حيث التقى بالشاعرين هينه Heine وشيلنج Schelling) . وقد صدر شعره ، أول ما صدر سنة ١٨٣٦ دون أن يوقّعه باسمه ، في مجلة يصدرها بوشكين بعنوان المعاصر **The Contemporary** . وعندما اعتزل تيوتشيف الحياة العملية ، وعاد إلى روسيا سنة ١٨٤٤ ، اشتهر في موسكو بكونه المعبّر اللامع ، والساخر ، عن السياسات المحافظة والرجعية ، التى تنادى بالوحدة السلافية . وفى غضون منتصف القرن الماضى ، كان عدد كبير من كتّاب روسيا البارزين ، (بما فيهم تولستوى ، وتورجنيف ، ونيكر اسوف)

يعدون تيوتشيف ثاني أعظم شعراء روسيا (بعد بوشكين) . ولم يصدر سوى ديوانين من أشعار تيوتشيف أثناء حياته . وقد حمل الديوانان عنوان قصائد — وقد ظهر الأول سنة ١٨٥٤ ، أما الثاني ففي سنة ١٨٦٨ . واليوم تعد غنائيات تيوتشيف من كلاسيكيات الشعر الروسي .

١٤ — نيكولاي ألكسيفتش زابولتسكي Nicolai Alekseevich Zabolotsky (١٩٠٣ — ١٩٥٨) . بدأ كتابة الشعر الغنائي في العشرينات من هذا القرن تحت تأثير الشعراء الروس المستقبليين ، مثل خلبنيكوف Khlebnikov وماياكفسكي Mayakovsky . ويحوى ديوانه الأول لفات Scrolls (١٩٢٩) قصائد تصف الحياة اليومية في لينينجراد في العشرينات وصفا سورياليا . وقد تعرضت كتابات زابولوتسكي للنقد العلني في الثلاثينات ، فاعتقل ، وحكم عليه بالسجن والأشغال الشاقة خمس سنوات في سنة ١٩٣٨ . وقد واصل زابولتسكي كتابة الشعر أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها ؛ وصدرت له دواوين في الاتحاد السوفيتي أثناء حياته (سنة ١٩٤٨ و سنة ١٩٥٧) . وفي نهاية الثلاثينات تغير أسلوب زابولتسكي الشعري تغيرا ملموسا ؛ فقد حلت القصائد الكلاسيكية التي تدور حول الطبيعة والفن محل الوصف السوريالي والمستقبلي للمدن .

١٥ — فليمير خلبنيكوف Velimir Khlebnikov (١٨٨٥ — ١٩٢٢) كان من أقطاب المدرسة المستقبلية في روسيا . وكان من بين الذين يطبقون تطبيقا صارما القناعة المستقبلية التي مؤداها أن موضوع الشعر هو اللغة نفسها ، فتلاعب قصائده بالقواعد الصرفية الروسية التي تحكم شكل الكلمات ، فقد يبدع كلمات محدثة ، أو يتتبع جذور الكلمات ، أو يخلق جذورا وهمية . وبالرغم من ذلك فلم يكن خلبنيكوف يؤمن بأن توجه الأدب نحو اللغة كان يعني بالضرورة انفصامه عن الحياة . وكان يعتقد أن النموذج الأدبي المثالي هو الشعر الشعبي الذي يتعامل مع حقائق مثل الحرب أو الطبيعة تعاملا مباشرا . وقد وهب خلبنكوف نفسه لمعايشة وقائع الثورة الروسية القاسية والحرب الأهلية ، فأخذ يجوب أرجاء روسيا من سنة ١٩١٧ الى سنة ١٩٢٢ شريدا ، يدوّن حوليات هذه الحقبة ؛ غير أن سوء التغذية المزمن الذي تعرض له في هذه السنوات أدى إلى وفاته المبكرة سنة ١٩٢٢ .

١٦ — بوريس ليونيدوفتش باسترناك Boris Leonidovich Pasternak (١٨٩٠ — ١٩٦٠) اشتهر خارج روسيا بروايته دكتور زيفاجو ، ولكنه كان شاعرا ، قبل أن يكون روائيا ، فبدأ نشر قصائده سنة ١٩١٤ . وكان الكثيرون يعدونه أهم شاعر روسي في العشرينات . وقد استطاع باسترناك أن يفلت من عمليات التطهير الستالينية في الثلاثينات ، بفضل رضا ستالين الشخصي عنه . وقد كرس السنوات فيما بين ١٩٣٤ — ١٩٤٣ إلى الترجمة (فقام بترجمة شكسبير إلى الروسية) ؛ وعاد بعد الحرب إلى كتابة الشعر وبعض المؤلفات النثرية التي تدور حول ترجمته لحياته . وباسترناك من بين الشعراء الذين اتصلوا بالحركة المستقبلية ، ونبغ في تأليف الشعر الغنائي الذي يتميز بالتصريع وباللعب بالعلاقات الكنائية بين الكلمات . وقد تكون هذه « النغمات الباسترناكية » التي يذكرها لوتمان هي « النغمات المستوحاة من تولستوى » التي نجدها في دكتور زيفاجو وهي التعارض بين الحرب من جانب وبين الحياة « الطبيعية » في إطار الأسرة والفن .

١٧ ــ (المؤلف) N.B. Gogol, Oeuvres Complètes, t. II, Moscou, 1937, p.13.

١٨ ــ كتب جوجول تاراس بولبا Taras Bulba سنة ١٨٣٥ ، وهي قصة ملحمية تنتمي إلى العصر الرومانسي ، وتشبه الروايات التاريخية التي ألفها ولتر سكوت . وتضرب هذه القصة جذورا عميقة في التراث الروسي الفولكلوري ، فتقع أحداثها في مسقط رأس جوجول في مقاطعة الأوكرانيا ، ولكن الحقبة التاريخية التي تقدمها موغلة في القدم ، فتدور القصة حول كفاح الأوكرانيين ضد الغزاة البولنديين . والقصة ــ التي تحمل اسم البطل ــ مليئة بالمغامرات البطولية وقصص الحب العنيف ، والمعارك والخيانة .

١٩ ــ (المؤلف) Gogol, Oeuvres Complètes, pp. 46, 62.

٢٠ ــ الزابوروج Zaporogues هم ــ في قصة تاراس بولبا ــ مجموعة من الفرسان الكوساك الذين يتميزون بشجاعتهم ، وعنفهم ، وحبهم للحرية .

٢١ ــ بولتافا Poltava قصيدة سردية تاريخية كتبها ألكساندر بوشكين سنة ١٨٢٨ .

ركب يحيى بن خالد البرمكي يوماً مع هارون الرشيد ، فرأى الرشيد في طريقه أحمالاً ، فسأل عنها ، فقيل له :

هذه هدايا خراسان بعث بها إليك واليها عليّ بن عيسى بن ماهان .

وكان ابن ماهان وَلِيَها بعد الفضل بن يحيى البرمكي . فقال الرشيد ليحيى :

أين كانت هذه الأحمال في ولاية ابنك ؟!

فقال يحيى :

كانت في بيوت أصحابها .

من كتاب «معجم الأدباء» لياقوت .

"قواعد" النحو العربي و"صناعته" بين الأصالة العربية وتأثير المنطق الأرسطي

أحمد غنيم

• • •

– بداية : ليس يخفى على فطنة القارىء ماألمحنا إليه فى العنوان من إشارة إلى التفرقة بين (قواعد) النحو العربي في ناحية ، و (صناعة) هذا النحو في ناحية أخرى .

فأما (القواعد) فهي : الأسس الدائمة المستقرة ، والمبادىء العامة المجردة ، التي قام عليها النحو العربي منذ النشأة الأولى ، ولا نراها تتغير ولا مطّواعة للتغير فى هذه اللغة العربية ، وإنما تواجهنا في صلابة وعناد ، ساخرة من عديد المحاولات التي ذهبت في تاريخها تترى أدراج الرياح .

وأما (صناعة) النحو : فنعني بها تلك الإضافات الجاهدة الممتدة ولكنها لا تدور إلا في فلك تلك القواعد الأولى ، في تبصُّر مقتصد حيناً وفي تعسُّف

مُسرف أحيانا . مما تضخمت به كتب المتأخرين من النحويين في (الشروح) على (المتون) ثم في (الحواشي) على (الشروح) ثم في (التذييلات) على (الحواشي) وهكذا ..

٢ – والحق : أن مثل هذه التفرقة لو أتيح لها أن تقوم مقامها المفروض لها منذ استهلال الدراسة والبحث في شعاب المعارف المتوارثة بعامة ، وفي (تطور) النحو العربي بخاصة ، لَتبيَّنَ أمام الباحثين في وضوح وجلاء : ما كان في المصادر الأولى من أصول ومبادىء ، كثيرا ما تختلف اختلافا كبيرا عما رَكمته عليها الأجيال المتأخرة في معالجتها لتلك الأصول وتفسيراتها لهذه المبادىء ، خاضعة في ذلك – من غير شك ولابد – لما طرأ على تعاقب الأجيال من مؤثرات لم تكن من قبل ، وما تسلَّل إلى فكرها المتجدد المتمدّد من ثقافات شعوب أُخَر .

وإذن لَوَضَحَ – بجلاءٍ أيضا – سبيلٌ إلى الحكم المنصف بالأصالة أو بانعدامها أو باختلاطها بالكثير أو بالقليل من التسلل الدخيل ، وإذن لجاء هذا الحكم سليمَ الاستناد مقبولَ الاستنتاج .

نقول هذا ونحن نشير إلى أعمال بعض الباحثين من المستشرقين أو مِمَّن يدينون بمنهجهم هوىً أو ثقافة ، إذ يسارعون إلى اتهام كل فرع من فروع المعارف العربية – وفي مقدمتها النحو العربي – بالاقتباس والنقل ، دون ارتباط بهذه التفرقة الفاصلة بين ما بدأت به تلك المعارف من (أصول وقواعد) وبين ماتراكم عليها بعد ذلك من (صناعة) .

٣ – ولئن كان من الحق الذى لا مراء فيه : ملكا للدراسات الاستشراقية من جهود مشكورة وتضحيات غير مكفورة في التنقيب عن كنوز تراثنا العربي والإسلامي عامة ، وفي البحث عن شتاته ، وفي تحقيق مخطوطاته ، ثم في طبعه ونشره ، بل في لفت أنظارنا نحن أصحاب هذا التراث إلى اليقاظ له والاهتمام به والنهوض إلى دراسته بأسلوب التحليل العلمي وما ينبغي له من تعمق البحث واستكشاف أصيله من دخيله ، والطواف حوله بما أثر فيه أو تأثر به ، إلى غير هذا وذاك من مجالات الدراسة والبحث .

لكن من الحق أيضا : أن بعض المستشرقين قد خانهم التوفيق في مرحلة التعليق وإصدار الأحكام ، إما لفقدان التفرقة المفروضة بين الأصول المصدرية والتراكمات الطارئة ، وإما لدوافع ومنازع يأباها حيادُ العلم وتُنكرها أمانة الحكم – وليس هذا مجال سردها – وإما لعذر قاهر من عجز قاصر عن سَبْر أغوار هذه اللغة أو استيعاب الفروع والشعاب التي لا يمكن إدراك بعض الحقائق إلا في ضوئها ، إلى غير ذلك من الأسباب والمعاذير ..

وكان من ذلك : ما ذهب اليه بعض المستشرقين من نقل هذا النحو العربي عن مصادر أجنبية ، وعن المصدر اليوناني والمنطق الأرسطي بصفة خاصة ، أو إلى تأثر هذا النحو بشيء من تلك المصادر .

٤ - لكن الدارس للنشأة التاريخية ، ثم للقواعد الموضوعية لهذا النحو العربي ، في حياد وعمق ، لابد أن يدرك بل يتحقق - بقدر ما يوغل في البحث وفي التذوق - أن لهذا النحو العربي نشأة عربية خالصة ومنهجا مستقلا خاصا ينبع بوضوح من ذلك المصدر الأصيل المباشر ، وهو تراث اللغة العربية ، وعلى رأس هذا التراث : القرآن الكريم الذى كان علماء اللغة العربية ، بكل فروعها مقتنعين في صدق المخلصين وحماس الشهداء أنهم يرصدون أعمارهم وجهودهم جهاداً في سبيل الله بخدمة اللغة التي آثرها الله بفضله للقرآن الكريم حين أنزل قرآنه بها .

وحسبك أن تتصور إمام الدراسات اللغوية العربية : الخليل بن أحمد ، فإذا بك تراه - فيما ذكره المؤرخون - إما حاجًّا إلى بيت الله الحرام عاما ، وإما غازيا مجاهدا في سبيل الله عاما آخر ، لتدرك أي دافع وأي هدف كانا يسيطران على أبحاثه ودراساته في اللغة .

بل حسبك أن تطالع مقدمات الكتب اللغوية ، فإذا هي منذ البداية وفور تعريفك بالعلم الذي تتجه إليه من علوم اللغة - تحرص كل الحرص على أن تذكر (فضل) هذا العلم بمكانه في خدمة الإسلام وإسهامه في ثقافة المسلمين بل (بضرورته والحاجة إليه) ضرورة شرعية وحاجة دينية حتى لتصبح العناية بهذا العلم (تكليفا) من تكاليف الإسلام .

٥ - على أن الواضح في تاريخهم ثم في دراساتهم وقواعدهم ، أنهم قد سلكوا منهجا استقرائيا للواقع اللغوي ، فمضوا يرصدون ويتلقطون فى نهم شغوف كل ما يعثرون عليه- بعد القرآن - من نصوص عربية خالصة وفى مقدمتها الحديث الشريف الصحيح ، ثم ماورد عن العرب الأقحاح من قبل الإسلام وفي صدره الأول .

بل إن علماء اللغة العربية بعامة ، وعلماء النحو بخاصة ، لم يترددوا في أن يعلنوا تلك التفرقة الحاسمة بين ما يعتبرونه حجةً حاسمة وشاهداً سلفيا مقبول الشهادة بقواعدهم ، ومالا يعتبرونه إلّا مجردَ (مثال) لتطبيق هذه القواعد دون الاحتجاج به من كلام العرب بعد أن سرت إليهم عاديات الاختلاط باللغات الأجنبية من البلاد المفتوحة هنالك .

٦ - ولئن كان من الحق - كما لا حظ ابنُ خلدون وغيره - أن جمهرة الأعلام البارزين في النحو العربي كانوا من الأعاجم وعلى رأسهم العميد المشهور « سيبويه » إلا أننا كذلك لا ينبغي أن ننسى أن « سيبويه » لم يكن إلا تلميذاً للعبقري العربي

« الخليل بن أحمد » الذي كان بدوره تلميذا لعربي اخر وهو « عيسى بن عمر الثقفي » (المتوفي عام ١٤٩ هجرية)

هكذا نهض هؤلاء الرواد العرب المسلمون لتقعيد النحو العربي منذ البداية ملتزمين بمنهج استقرائي واقعي بحيث يبحث وينقب في أرجاء التراث العربي اللغوي وحده وعلى رأسه (القرآن الكريم) كما أسلفنا .

٧ – **فعيسى بن عمر الثقفي** (١٤٩ هجرية) – وهو أستاذ الخليل بن أحمد الذي أصبح بدوره أستاذاً لسيبويه -كما ذكرنا منذ قريب – تكونت ثقافته الأساسية من قراءة القرآن الكريم ، ولم يتقدم لتقعيد اللغة بقواعد النحو إلا بعد تعمق وتلاوة وإجادة وترديد وتكرار لألفاظ القرآن الكريم وتراكيبه وأصواته ، وحركاته وسكناته ، وكما كان ميلاد « علم الأصوات » Phonetics على أيدي هؤلاء القراء للقرآن الكريم ، فكذلك طفق عيسى بن عمر الثقفي القارىء للقرآن يقوم بدراسته الرائدة للنحو العربي ، ولكن كيف؟ بجمع التراث اللغوي في كتابين منسوبين إليه وان كانا للأسف لم يصلا فيما لم يصل إلينا من تراثنا المفقود ، وإذا به يختار لهذين الكتابين عنوانين يكشفان عن موضوعهما – وكما قيل : إن الكتاب يُقرأ من عنوانه – فأولهما (كتاب الجامع) وثانيهما (كتاب الإكمال أو المكمل) للجامع .

وإذا كان الإمام البخاري قد اختار عنوان (الجامع) لهذا الرصيد الضخم الذي جمعه من صحيح الحديث النبوي فأغلب الظن عندنا أن عيسى بن عمر الثقفي قد سبق البخاري إلى هذا العنوان لما جمعه ثم أكمله من رصيد التراث اللغوي .

٨ – **أما أبو عمر زبان بن العلاء المازني** ، (المتوفي ١٤٥ هـ) ، أو (١٥٩ هـ) فقد كان معاصرا للشيخ عيسى بن عمر الثقفي ومشاركا له في الثقافة القرآنية وفي المنهج الاستقرائي اللغوي ثم في الفقه والتصوف أيضا . وحسبك أنه كان وثيق الصلة بالحسن البصري إمام هذا الجيل في عصره بل حسبك أنه واحد من **أصحاب القراءات السبع** المشهورة في قراءة القرآن الكريم .

أما عن منهجه في دراسته اللغوية الرائدة ، فلقد كان – كما جرت الرواية عنه – دائب الرصد والتعقب والجمع للتراث العربي اللغوي من أشعار العرب القدامى بعامة ، والجاهليين بخاصة ، ثم يتناولها بالتحليل اللغوي الدقيق . وإن كانت أعماله المدونة في هذا المجال لم تصلنا أيضا .

٩ – ثم نرى بعد الشيخين القارئين : عيسى بن عمر الثقفي ، وأبي عمر زبان بن العلاء

المازني تلميذا نجيبا لثاني الشيخين . كما تتلمذ على واحد من أعلام الثقافة العربية وهو الأخفش الأكبر ، ذلك التلميذ النجيب الذي أصبح أستاذا من الرواد الأولين في النحو العربي هو : **يونس بن حبيب (المتوفى ١٨٢ هـ)** .

وكذلك كان منهجه اللغوي يقوم على استقراء النوادر واللغة والأمثال ، وتناولها بالدراسة والرصد والتحليل .

١٠ – إلى أن يظهر العبقري العربي بحق : الخليل بن أحمد الفراهيدي . وكما اهتدت عبقريته الموسيقية المذهلة إلى أن يكشف عما ينتظم به الشعر العربي من أوزان موسيقية منضبطة ، واستطاع لأول مرة أن يتحكم في كافة الأنماط الموسيقية الشاملة لهذا الشتيت الهائل من مختلف القصائد وأن يحللها إلى أبسط عناصرها ثم يصبها في قواعد ويصوغ لها المصطلحات العديدة والدقيقة معا : مثل (الأسباب) و (الأوتاد) و(الفواصل) و(التفاعيل) ثم (البحور) ...الخ .

كل ذلك في دقة مذهلة وحصر شامل عجيب ، حتى أنشأ – لأول مرة أيضا – هذا العلم العربي البحت (علم العروض) ليشذ عن السنة المألوفة في نشأة العلوم وتطورها فإذا (علم العروض) ينشأ كاملا منذ البداية أو هو إلى الكمال أدنى وأقرب ، حتى لم يجد من جاء بعد الخليل ما يضيفه إلى ذلك العلم إلا القليل الذي لا يوزن مع عبقرية الخليل بميزان .

وكذلك ، كان المنهج اللغوي الاستقرائي للعبقري العربي الخليل بن أحمد ، فإذا هو يجمع تراث اللغة العربية باستقراء رائع في كتاب (العين في اللغة) وعلى أساسه قام صرح النحو العربي من بعده .

١١ – وأخيرا : نقف عند أول أستاذ نحوي فارسي الأصل ، لكنه عربي الثقافة والنشأة منذ قدم إلى البصرة وهو غلام ، حيث تلقى بها ثقافته الأولى ، ثم انتقل إلى بغداد ، ومعروف أنه أكثر التلاميذ للخليل بن أحمد شهرة وهو « سيبويه » ومرة أخرى : نرى « سيبويه » أيضا في منهجه اللغوي النحوي مشغوفا بالاستقراء والجمع للتراث اللغوي العربي ، بل إنه لم يقنع بجمع ما تناقله الرواة من قصائد الشعر العربي ، وإنما نراه يطوف ويسيح وراء الناطقين بلسان عربي خالص بل يتعقبهم في أعماق البوادي ...

وحسبنا أن نذكر هذا المثل المشهور في (باب الاسماء الخمسة) من أبواب النحو العربي ، إذ أضاف إليها سيبويه لفظ (هنوه وهناه وهنيه) في الرفع والنصب والجر ، لمجرد أنه سمعه بهذا التغير من فم عربي سليم بينما استنكرها نحاة آخرون كالفراء والزجاجي ، وإن كان الشراح ينتصرون لسيبويه بقولهم : « إن الحافظ حجة على من لم يحفظ »

وهكذا يتأكد التزام النحو العربي بالتراث اللغوي الواقعي مرة أخرى .

١٢ – على أن هذه النشأة الثقافية السلفية التقليدية النابعة من أعماق المصادر العربية العليا ، لم تقتصر على هؤلاء الأعلام من قادة (النحو العربي) بعامة ، وزعماء (المدرسة البصرية) بخاصة ، بعد أن بدأنا بهم عامدين ، ليس لمجرد أنهم أئمة هذا (النحو العربي) ورواده الأولون فحسب ، ولكن لنكشف ذلك الوهم الكبير الذي تخيل الالتزام التقليدي أو الجنوح المنطقي معياراً للتفرقة بين النحويين في مدرستين مختلفتين منذ البداية ، (مدرسة البصرة) وراء من أسلفنا الإشارة إليهم من الأئمة الرواد ، وهذه المدرسة فيما صوره ذلك الوهم الكبير قد اختصت – على عكس ما رأينا – بالنزعة العقلية والمنهج النظري في دراسة النحو وتقعيده ، بينما عكفت المدرسة المناظرة لها وهي (مدرسة الكوفة) على اللغة الواقعية والمنهج الاستقرائي للتراث اللغوي الأصيل .

ولقد رأينا بوضوح : أن هؤلاء القادة الأولين للنحو العربي بعامة ، وللمدرسة البصرية بخاصة ، قد نبعت دراستهم واستنباطاتهم لقواعد النحو من أعماق الواقع اللغوي العربي في عن مستوياته ارتقاء وأعظمها صفاء ونقاء ، وعلى رأسها القرآن الكريم ثم صحاح الحديث النبوي الفصيح ، ثم تراث العرب الأولين في الجاهلية وصدر الإسلام .

وهكذا ، إن يكن هناك مجال للتفرقة بين مدرستي (البصرة) و (الكوفة) فإنما هو بين المتأخرين (في صناعة) النحو ، لا بيْنَ الرواد الأولين .

١٣ – والآن ، نتقدم بالنظرة العابرة إلى وجوه (مدرسة الكوفة) وقادتها ، فلا نرى إلا صورة مكررة للزعماء الأولين لمدرسة البصرة ، ولا نُتابع إلا خطاً موازيا للخط البصري في عربية المصدر وأصالة البداية وثبات الالتزام .

١٤ – ولعل اول علم يحفظ التسجيل الباقي لنا صوره وصحته ـه وعن اعماله على رأس (مدرسة الكوفة) هو الإمام : علي بن حمزة بن عبد الله الكسائي (المتوفى ١٨٩ هـ)فلننظر : أية صورة هي ؟

إنه ليبدأ ثقافته على يد إمام (مدرسة البصرة) بل إمام الدراسات اللغوية العامة : الخليل بن أحمد بل إن أستاذه الخليل بن أحمد ، ليدفعه دفعا إلى تأسيس دراسته اللغوية على الأساس الواقعي الذي آمن أستاذه به ، فإذا هو يمضي إلى البادية في دراسة ميدانية تستغرق من عمره بضع سنين يرصد ويحشد واقع اللغة من أفواه أصحابها الخلص ، بل إنه ليهرع إلى دراسة القرآن الكريم بقراءاته ولهجاته على يد حمزة الزيات ، حتى ليصبح الكسائي نفسه رأسا في

ميدان الخبرة والاختصاص بقراءة القرآن الكريم وواحداً من القراء السبعة الكبار .

فانظر : ماذا تنتظر من عَطاءِ الكسائي إلى (قواعد النحو) بعد ما أخذ من هذا المصدر القرآني الرفيع ، وبعدما ما استوعب من الواقع اللغوي الفصيح يعبُّه عبا ؟

لقد كان من إنتاجه : (رسالة في لحن العامة) واللحن مصطلح إسلامي عربي يطلقه قراء القرآن الكريم على كل خطأً في نطق ألفاظه على غير نصابه السليم .

فالكسائي حين ينهض لإرشاد العامة إلى اللغة السليمة إنما يتجه بعقله واهتمام نفسه – إلى حملهم على المنهج الواقعي الفصيح والالتزام بنصابه السليم في هذه اللغة .

ثم تدور معظم أعمال الكسائي حول القرآن الكريم مثل (كتاب المشتبه في القرآن) ولا تزال شهرة الكسائي كواحد من السبعة الكبار في قراءات القرآن الكريم تزاحم شهرته كأستاذ من الأساتذة القادة لمدرسة الكوفة في قواعد النحو واللغة .

١٥ -- وكما نهل الكسائي من المصدر القرآني في ملازمته لقراءته حتى أصبح من القراء السبعة الكبار ، فكذلك فعل تلميذه أبو زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله المشهور بالفَرّاء .

لكن التلميذ (الفراء) أضاف الى ما تلقاه عن أستاذه مزيدا من التعمق في ألفاظ القرآن الكريم مستكشفا لتفسيره ، ولا شك أن تفسير المعاني لكل نص ممتاز بعامة ، وللنصوص القرآنية بخاصة ، يستحيل أن تتفتح أبوابه بغير تحليل الألفاظ والتراكيب تحليلا عميقا دقيقا .

وهكذا ذكروا عن (الفراء) أنه أول من جلس لتفسير القران الكريم في مسجد من مساجد بغداد ، كما جلس لالقاء دروس في اللغة والنحو من نتاج دراسته القرآنية هذه ، تلك الدروس التي نتصور منهجه فيها وفي أسلوبه السلفي التقليدي في تقعيد قواعد النحو واللغة من خلال أعماله الباقية وإن كانت قابعة في شكل مخطوطات ، ومنها : (كتاب معاني القرآن) ثم (كتاب الفاخر في الأمثال) و (كتاب المقصور والممدود و (كتاب المذكر والمؤنث) وكلُّها تسجل مدى تشبث الفراء بالمصدر العربي النقي والتزامه بالمنهج الاستقرائي للواقع اللغوي الأصيل .

على أن بعض الباحثين يشير إلى كتاب مفقود للفراء تحت عنوان (كتاب

الحدود) واستعمال كلمة (الحدود) – كما سنذكر إن شاء الله قريبا – بمعنى (التعريفات) هو استعمال منطقي طارئ على العرف العربي في هذا المجال بغير شك .

فإن يكن هذا صحيحا ، فها هنا نجد أول التسلل المنطقي إلى (صناعة) النحو ، ولكن :

أ – بعدما استقرت قواعده وتكامل جوهره تماما في أصالة عربية خالصة .

ب – كما نلاحظ أن هذه البادرة قد ظهرت في المدرسة الكوفية ، وليست البصرية كما أسلفنا آنفا.

١٦ – ولا بهد أن نسهب في متابعة الرصد للأعلام المتابعين من أساتذة (مدرسة الكوفة) في التزامهم الحريص وشغفهم الملهوف بالمصدر العربي النقي واستقراء الواقع اللغوي الأصيل وهم يؤسسون (قواعد) النحو العربي ويقيمون صرح بنائه .. كما رأينا من نظرائهم قادة (المدرسة البصرية) ، إلى أن تسلل التأثير المنطقي الأرسطي فلم يبلغ من جوهر (القواعد النحوية) شيئا وإنما انحصر انحصارا ظاهرا في ظاهر (الصناعة) النحوية ، كما سنفرغ لذلك إن شاء الله قريبا . وبقيت (القواعد) النحوية على أصالتها العربية خالصة تتلألأ .

١٧ – لكن هناك دليلا (اجتماعيا) حاسما يقطع بأصالة (القواعد) النحوية بمطابقتها للرصيد الواقعي اللغوي العربي الأصيل .

ذلك أنه من بداهة المنطق وفرائض الظواهر الاجتماعية بعامة ، أنه لو نجحت عملية (النقل) لقواعد النحو العربي من مصدر أجنبي ، أو لو أن مصدرا أجنبيا – أيا كان – قد نجح بوسيلة – أيا كانت – في التأثير على (قواعد) النحو العربي حتي أملى عليها وفيها ما ليس أصيلا في لغتها نابعا من طبيعتها ، أفليس من المستحيل – منطقيا واجتماعيا – أن تخضع لهذه (القواعد النحوية) الحديثة المستوردة ، نصوصُ العرب الأولين بل الجاهليين ، من شعرهم ونثرهم ، وقد تم لها التسجيل والاستشهاد سلفا قبل أن يستورد النحويون هذه (القواعد النحوية) الأجنبية أو يتأثروا في وضعها بمؤثر أجنبي بأجيال وأجيال ؟

بل كيف تستجيب النصوص القرآنية التى أجمع عليها سائر المسلمين قبل أن تظهر (هذه القواعد) الأجنبية بعشراتِ السنين ؟

كيف يستساغ – بالبداهة – أن تستوعب هذه (القواعد) النحوية الأجنبية بالمصدر أو بالتأثر كل هذا الرصيد من التراث العربي الأصيل وقد تجمع هذا الرصيد واستقر قبل التفكير في قواعد النحو بزمان طويل ؟

وهكذا فإن الأصالة العربية لقواعد النحو العربي لا ترتكز – فقط – على النشأة التاريخية لرواد هذا العلم ، والمنهج الاستقرائي الواقعي الذي التزموه في استنباط (القواعد) النحوية من صميم الواقع اللغوي العربي ، وإنما تتأكد لنا هذه الأصالة العربية للقواعد النحوية كذلك بهذا التأكيد الواقعي الراسخ ، وهو تطبيق هذه القواعد بشمول واستطراد على ذلك التراث العربي القديم .

١٨ – وبعد فإن هناك شاهدا باقيا واقعيا شاخصا يصرخ بالأصالة العربية (للقواعد) النحوية من خلال الدراسة الموضوعية في شمول وعمق لهذه القواعد ، فإذا بها تنفرد وتتميز بخصائص بارزة حاسمة يستحيل أن تنبع إلا من صميم المصدر العربي وحده ولا غير .

فالواضح بجلاء منذ النظرة الأولى إلى مقدمات المؤلفين في هذه القواعد النحوية العربية ، أنها تُعنى بتقسيم الكلام إلى : اسم وفعل وحرف ، ثم نرى بوضوح في التركيب النحوي المكلام : إطلاق الحرية لمن يستعمل هذه اللغة العربية بالتقديم والتأخير في أجزاء الجملة ، فله أن يضع الفاعل قبل الفعل ، فيسميه النحويون (مبتدأ) ، أو أن يضعه بعد الفعل ، دون أن يتغير المعنى من الإثبات إلى الاستفهام كما في اللغة الفرنسية مثلا ، وإنما يبقى المعنى كما هو ، بل إنهم ليطلقون عليه في هذه الحالة أنه (فاعل) بعكس الترتيب في اللغات الأوروبية تماما .

كذلك له أن يضع المفعول به موضعه بعد الفعل والفاعل أو أن يضعه بعد الفعل وقبل الفاعل أو أن يبدأ به قبل الفعل والفاعل جميعا ...

ولا تقتصر هذه الحرية في التقديم والتأخير على الجمل القائمة على فعل ، وإنما تمتد إلى مواضع الأسماء المتعاقبة ، فتوضع الصفة قبل الموصوف وعندئذ يسميه النحويون (بَدَلا) ويمكن العكس فتسترد الصفة تسميتها ويسميها النحويون (صفة أو نعتا) وهكذا ..

كل ذلك مباح متاحٌ لمن يستعمل هذه اللغة أو يدرسها في وعي بالمعاني وإدراك للأهداف والمرامي ، فإذا بها حرية لم تسمح بها قواعد هذه اللغة لوجه الفوضى ولا بسبب الفقر البدائي في التقعيد والتنسيق ، وإنما يتحكم في هذا التقديم والتأخير كما يتحكم في الإسهاب والإيجاز بلاغة هادفة إلى إصابة المعاني وإثارة العواطف ، مع توافق الموسيقى وجلاء البيان .

أليس ذلك – ومثله كثير في (قواعد النحو) العربي – مما يجعل من المستحيل على دارس هذه اللغة في عمق وصدق أن يستسيغ الزعم بنقل (القواعد النحوية) عن مصدر أجنبي أو بتأثرها بمصدر لا يمتُّ إلى هذه القواعد

في أصولها وفروعها بصلة ؟

١٩ - بيد أن كل ما أسلفناه بكافة ، لا يسمح للباحث المحايد أيضا أن ينكر حقيقة تاريخية ليس إلى إنكارها من سبيل ، وهي أن العقلية العربية في أوج شبابها المتوهج ونشاطها المشبوب ، قد رحبت بما تسلل إليها من ثقافات الشعوب المجاورة بعامة ، ومن الثقافة اليونانية بخاصة ، وفي مقدمتها أعمال (أرسطو) الذي ظهر في الكتابات العربية باسم (صاحب المنطق) .

٢٠ - لكننا هنا نقف ، ولابد أن نقف ، أمام سؤال ثائر وهو :
ما مدى هذا التأثير الأجنبي المتسلل على الفكر العربي في مجالاته المختلفة ؟
بل ، وبمزيد من الدقة : ما مدى هذا التأثير على الفكر العربي في كل مجال على حدة ؟

٢١ - ذلك أن التسلل - بل الغزو - الفكري ليس إلا مجرد ظاهرة من الظواهر الاجتماعية البحت ، تحكمها قوانين حتمية عامة كتلك التي تحكم التسلل والغزو بين سائر المتجاورات في مختلف ظواهر الطبيعة .

فكما أن التسلل بين المتجاورات الطبيعية تتحدد اتجاهاته بما يستقبله من مجالات متخلخلة أو فارغة ، ثم يتحدد مداه في كل مجال بقدر ما يلقاه في هذا المجال من تخلخل أو فراغ .

تماما كما يحدث في المتجاورات الطبيعية فيما نسميه (بالتيارات) الهوائية أو المائية أو نحوها .. بين (كثافة) ثقيلة تغزو (كثافة) متخلخلة أو فارغة ، ثم لا تتوغل فيها إلا بمقدار ما تلقاه من تخلخل أو فراغ .

كذلك في مجال التسلل الفكري بين الحضارات المتجاورة بعامة ، ولا شك أن تسلل الفكر الأجنبي إلى الفكر العربي لم يكن الا من هذا القبيل .

٢٢ - نعم ، لقد تسلل الفكر اليوناني إلى الفكر العربي في ترجمات (المنطق) و (الخطابة) لأرسطو ، وفي ترجمات أخرى لمفكرين آخرين في مجالات شتى ، شانه في ذلك شأن ما تُسلِّل إلى الفكر العربي من ثقافات شعوب أخر .

لكن من الحق الواجب أن نسأل أو نتساءل عن موقف كل مجال من مجالات الفكر العربي في استقبال هذا التسلل الطارىء الدخيل ؟

وعندئذ ، سوف نرى بوضوح وجلاء :

أن الفكر العربي الإسلامي هنالك ، لم يكن في تخلخل شائع ولا في فراغ مطلق في كل المجالات ، وإنما كانت هناك مجالات مكتظة بثقافة ثقيلة عالية التركيز ، كتلك المجالات التي تحتلها بكفاءة واقتدار علوم القرآن الكريم

والحديث ، وهكذا رأينا علماء هذه العلوم يستقبلون فكر أرسطو فيشيحون عنه اذ لم يجدوا فيه ما يكمل عندهم نقصا ، أو يضيف إلى ما عندهم نفعا ، وما نظن أحدا أن يتلمس أثرا واحدا ظاهرا ولاشاحبا للفكر الأرسطي في علوم القرآن أو تجميعات ومصطلحات المحدثين في شتى علوم الحديث .

٢٣ - بينا كانت هناك مجالات أخرى لم تعرفها الثقافة الإسلامية الأصيلة من قبل ، ونعني بها : مجالات الجدل الكلامي ، والبحث الميتافيزيقي في (عالم الغيب) الذي كان المسلمون بحكم القرآن والسنة يرفضون الخوض فيه – وفي هذه المجالات الخاوية تمدَّد الفكر الأرسطي ورتع بمقدار ما صادفه في تلك المجالات من فراغ .

وهكذا رأينا كتابات العرب أصولا وشروحا وحواشي ، في فنون الجدل أو في الغيبيات أو في علم (المنطق) تبدأ بالمنطق الأرسطي لتعود إليه وتدور حوله ، بينا رأينا المحافظين من المسلمين يدمغون هذا كله وينفرون منه نفارا شديدا ..

٢٤ - وفيما بين هذه وتلك ، كانت هناك مجالات فكرية قد استقام قيامها واستوى عودها على أساس راسخ وكيان ناضج سليم ، ثم أقبل عليها وأحاط بها ذلك التسلل الفكري الأجنبي بعامة ، والمنطق الأرسطي بخاصة ، فلم يمتنع علماؤها المتأخرون عما امتنع عنه أسلافهم المتقدمون ، ولم يجدوا غضاضة في أن يصطنعوا بعض ما استساغوه من هذا المنطق الأرسطي ، وما لهم ألا يفعلوا وهم لن يمسوا جواهر علومهم بزيادة ولا بنقصان ، وإنما هو اصطناع محدود بحدود (الصناعة) العلمية إن صح هذا التعبير ، من صياغة لفظية ، وتقسيمات شكلية ، وافتراضات نظرية ، ومنازعات جدلية إلى غير ذلك من هذا القبيل .

٢٥ - حدث هذا في كتابات الفقهاء المتأخرين بينا لا نرى له أثرا في المراجع الأولى لأئمة المذاهب ، كما وقع أيضا عند المتأخرين من المتصوفين ، وكما نراه بوضوح وجلاء عند علماء (صناعة) النحو .

وانظر حيث شئت فيما تشاء من كتب النحو العربي منذ استفاض التأليف فيه وبعد التراث السلفي الأول ، سواء في ذلك المتون (الأصول) أو (الشروح) أو (الحواشي) أو (التذييلات على الحواشي) .. فلن تجد فيها جميعا ما يضيف جديدا إلى قاعدة قديمة أو ينقض منها شيئا ، فضلا أن يضيف أو يحذف قاعدة واحدة مما استقر منذ البداية في النحو العربي القديم .

إنما تتحدث الأصول ، وتمضي الشروح ، وتسهب الحواشي ، وتفيض التذييلات .. فيما أسلفنا ذكره من (صناعة) النحو ليس إلّا !

في ثناياها هذه الكتابات (الصناعية) نرى التأثير المنطقي الأرسطي سافرا

ظاهرا في جلاء واضح مكشوف .

ولن يتسع هذا المقال للطواف الشامل المحيط بما نراه من بصمات هذا التأثير السافر للمنطق الأرسطي في (صناعة) النحو العربي ، فحسبنا ها هنا أن نسوق بعض الشواهد والأمثال .

٢٦ – ولعل أول ما يطالعك في كتابات النحويين بعامة : اهتمامهم الحافل بذكر (الحدّ) و (الحدود) في التعريف لكل قاعدة ، بل حرصهم على التفرقة بين (الحدّ التام) ، وهو (الحد الجامع المانع) ، أى الشامل لكل الجزئيات التى تندرج في بابه مع استبعاد كل ما ليس كذلك ، وبين (الحد الناقص) ، وهو ما لم يكن (جامعا مانعا) ولا يخفى أن استعمال كلمة (الحد) أو (الحدود) بهذا المعنى التعريفي هو استعمال منطقي بحت ، بقدر ما هو غريب دخيل على العرف اللغوي السلفي الأصيل .

٢٧ – صحيح أن كلمة (الحدود) قد وردت من قبل في أربعة عشر موضعا من القرآن الكريم ، ولكنها تتجه بجميعها إلى معنى واحد حاسم الدلالة واضح البيان وهو معنى تشريعي ديني بحت ، فكلمة (الحدود) في القرآن الكريم إنما تعني : مالله من أوامر ونواه لا يجوز للمسلم الصالح أن يتعداها : (تلك حدود الله فلا تعتدوها ومن يتعد حدود الله فأولئك هم الظالمون)[2]
(وتلك حدود الله ومن يتعد حدود الله فقد ظلم نفسه)[3]

٢٨ – كذلك وردت كلمة (الحد) و (الحدود) في كثير من صحاح الأحاديث ولكن بمعنى العقوبة المقدرة في الشرع للتعدي على أمر من أوامر الله وارتكاب نواهيه ، وذلك في بعض الجرائم بخاصة ، وهكذا ارتبط الاستعمال النبوي بالأصل القرآني ولكن بطريق المجاز اللغوي – وهو إطلاق اللفظ على غير ما وضع له لعلاقة من علاقات المجاز وهي هنا علاقة النتيجة وهي العقوبة بسببها وهو التعدي على أوامر الله .[4]

ثم استقر العرف اللغوي بين العرب المسلمين على استعمال (الحد) و (الحدود) بالمعنيين معا : الأصلي القرآني بمعنى (أوامر الله) والمجازى النبوي بمعنى العقوبة المقدرة في الشرع نتيجة للتعدي على شيء من حدود الله .

إلى أن جاء التسلل المنطقي الأرسطي فأولع العلماء من المتأخرين بخاصة فى (صناعة) النحو باستعمال كلمتي (الحد والحدود) ولكن بذلك المفهوم المنطقي التعريفي كما ذكرنا .

٢٩ – فإذا دخلنا إلى الأسلوب الصناعي في صياغة هذه (الحدود) وجدنا عبارات

مترجمة حرفيا عن المنطق الشكلي الأرسطي ، وكلما تراكمت حول المتون (الأصول) شروح وحواش وتذييلات ، فاض هذا الركام بمزيد من هذه العبارات (الأرسطية) وازداد تأثير المنطق الشكلي وضوحا وجلاء .

٣٠ - ونكتفي بعرض موجز لهذا المثال من تأليف النحوي الذكي عبد الله بن يوسف المعروف بابن هشام . المتوفى ٧٦١هـ . في مستهل كتابه (شرح قطر الندى) وهو - كما يسجل في عنوانه - شرح لوجيز مرهق الاختصار قد سبق للمؤلف نفسه أن وضعه من قبل !

ونبدأ بأول ما استهل به المؤلف كتابه إذ يقول :

(المتن) : (الكلمة قول مفرد)

ثم يشرح هذا (الحد) الموجز إلى أن يقول في الشرح :

(الشرح) : « فإن قلت : (والخطاب للقارىء) فلم لا اشترطت في الكلمة الوضع(*) ، كما اشترط من قال : الكلمة لفظ وضع لمعنى مفرد ؟

قلت : إنما احتاجوا إلى ذلك لأخذهم اللفظ جنسا للكلمة ، واللفظ ينقسم الى موضوع ومهمل ، فاحتاجوا إلى الاحتراز عن المهمل بذكر الوضع ، ولما أخذت القول جنسا للكلمة - وهو خاص بالموضوع - أغنى ذلك عن اشتراط الوضع .

فإن قلت : فلم عدلت عن اللفظ إلى القول ؟

قلت : لأن اللفظ جنس بعيد ، لانطلاقه على المهمل والمستعمل ، كما ذكرنا ، والقول جنس قريب ، لا ختصاصه بالمستعمل ، واستعمال الأجناس البعيدة في الحدود معيب عند أهل النظر »

(المتن) : (وهي اسم ، وفعل ، وحرف .)

(الشرح) : « لما ذكرت حد الكلمة ، بينت أنها جنس تحته ثلاثة أنواع ...

ولعل من الخير أن نقنع بهذه الفقرات وهي تضج بمصطلحات المنطق الأرسطي في غنى عن كل تعليق .

٣١ - وبعد ، ففي رأينا :

أن أخطر الثمرات التي تردّى فيها أولئك المتأخرون من النحويين بمنزلق المنطق الأرسطي الشكلي ، هي أنهم ذهبوا إلى الإسراف في القياس وفي التقسيم بدلا من منهج الالتزام السلفي بالواقع اللغوي كما ورد .

٣٢ - فمن الإسراف في القياس ما أفقد بعضهم صوابه حين تجرأ على افصح اللهجات العربية وهي : لهجة قريش ، « وإنما نزل القرآن بها » كما هتف عثمان بن عفان

رضي الله عنه في وجه الكاتبين للمصحف أن يلتزموا هذه اللهجة .

لكن هذا البعض من النحويين المتأخرين المبهورين بالإسراف في القياس يسمع الآية القرآنية الكريمة بلهجة قريش : (ما هذا بشرا) فيقول : إن القياس : (ما هذا بشر) لأن (ما) لا تختص بالدخول على الأسماء مثل (ليس) فالقياس أن لا تعمل (ما) عملها .. !

٣٣ - بل إن من الإسراف في القياس ما أوغل إلى (الإسراف في الأوهام) .. ونعني به : اختلاق فرض وهمي بحت ، ثم الاندفاع بهذا الفرض الوهمي لتعميمه بالقياس قهرا وتعسفا على النصوص العليا في التراث اللغوي بعامة ..

فيما سبق من افتراض وهمي بحت بادّعاء أن كلمة (إن) الشرطية لا يجوز لها أن تدخل على الإسماء ، يندفع التعميم القياسي بهذا الافتراض الوهمي ، برغم أنها وردت كذلك فعلا في نصوص القرآن الكريم نفسه .. كما استقرت على ذلك أيضا لغة العرب .. حتى إذا اصطدم هذا الافتراض الوهمي بالنص القرآني : (وإنْ أحدٌ من المشركين استجارك فأجِرْه)[٦] سارع التعميم القياسي لذلك الافتراض الوهمي إلى إختلاق فعل (مقدر) لا وجود له وتقديره :

وإن استجارك أحد من المشركين استجارك .. ومثل ذلك ما يقال حول كلمة (لو) في النص القرآني : (قل لو أنتم تملكون خزائن رحمة ربي[٧]

فيقال في التقدير التحكمي الوهمي :

لو تملكون أنتم خزائن رحمة ربي ...

وهكذا تصاعد التقدير الوهمي الى ما يشبه الهزل ويثير الضحك !

٣٤ - أما عن الإسراف المنطقي في تعميم التقسيم ، فنكتفي بهذا المثال الطريف - حين خيل الوهم والغرور لهؤلاء المتأخرين في (صناعة) النحو أنهم أعلم بقواعد النحو للغة العربية من أصحاب اللغة الأولين أنفسهم ..

٣٥ - ففي شرح النحوي المتأخر : على بن محمد الأشموني على المنظومة « الألفية » لابن مالك ، يقول الشارح في (باب أسماء الإشارة) وهو يقسم هذه الأسماء : « على حال المخاطب من كونه مذكرا أو مؤنثا ، مفردا أو مثنى أو مجموعا ، فهذه ستة أحوال ، تضرب في أحوال المشار إليه وهي ستة كما تقدم ، فذلك ستة وثلاثون ، يجمعها هذان الجدولان .. » !؟

ثم رسم جدولين وأفرغ فيهما هذه الأحوال الستة والثلاثين لأسماء الإشارة .. !

٣٦ - لكن محمد بن علي الصبان ، لا يقنع بهذا ، وإنما يكتب في حاشيته على شرح

الأشموني السابق ما نصه :

« واعلم أنك إذا ضربت الستة والثلاثين فى مرتبتي القُرب والبعد كان الحاصل اثنين وسبعين ، وعلى اعتبار التوسط يكون المجموع مائة وثمانية ، المتعذر منها ثلاثون .. »

ثم يقول :

« وهذا جدول كافل بجميع ذلك ، والصفر الموضوع في الأسطر الستة علامة على أنه ليس للاسم علامة تدل على المخاطب بالإشارة ، وذلك في جميع صور القريب .. »

أفلا ترجع بنا هذه الجداول فور النظرة الأولى إليها - وفيها (الإيجابي) وفيها (الصفر) السلبي - الى جداول (الأشكال) فى المنطق الأرسطي الشكلي ، حيث تتوزع العبارتان المألورتان : (منتج) و (عقيم) ؟

٣٧ - وختاما فلئن كان الشاعر البحترى قد أعلن ثورة الشعراء على تسلل المنطق الأرسطى إلى (قواعد البلاغة والنقد) فى الشعر العربى حتى أرهقته وأرهقت الشعراء قسرًا وعسراً ، فقال كلماته المشهورة :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كَذِبُه
ولم يكن ذو القروح[٨] يلـــهج بالمنطق مانوعه وما سببه

فكذلك هبت فى تاريخ (صناعة) التقعيد والنقد فى النحو العربي ثورة الثلة ، رفع لواءها الناقد الأندلسي (ابن مضاء) فى صرخته المشهورة تحت عنوان : (الرد على النحاة) ثم رددتها فى العصر الحديث صيحة أخرى للنحوي العميد : ابراهيم مصطفى فى كتابه القيم : (إحياء النحو) .

لكن التسلل المنطقي الأرسطي لا يزال يُحكم قبضته على الكتابات في صناعة النحو ، ونخشى أن تستمر إلى مستقبل غير قصير . !

احمد غنيم
الجامعة الأمريكية بالقاهرة

هوامش البحث

١ - بأيدينا ولله الحمد نسخة مصورة عن أصل هذا الكتاب فى المكتبة القومية بباريس ، وفى العزم إذا شاء الله وانفسح الأجل أن نقوم بنشرها قريبا .

٢ – سورة (البقرة) ورقمها في المصحف ٢ والنص من الآية ٢٢٩ .
٣ – سورة (الطلاق) ورقمها في المصحف ٦٥ والنص من الآية الأولى .
٤ – وإذا رجعنا إلى المعاجم اللغوية في تسجيلها لهذه الكلمة من أفواه العرب وجدناهم يستعملون كلمة (الحد) بمعنى المنع والصد . راجع هذه المادة في (أساس البلاغة) للزمخشري .
٥ – أي أن يكون أصحاب اللغة قد وضعوها قصدا لمعنى معين .
٦ – من سورة (التوبة) ورقمها في المصحف ٧ والآية رقم ٦ .
٧ – من سورة (الإسراء) ورقمها في المصحف ١٧ والآية رقم ١٠٠ .
٨ – هو امرؤ القيس .

حــول جماليــات الفــضاء

مقابـلة مــع المهنـدس حسن فتحي

أجرت الحوار : سـلمى سمر دملوجي

حقق المهندس حسن فتحي (من مواليد ١٩٠٠) شهرة عالمية بفضل إنجازاته الهامة في نطاق فلسفة العمارة الإسلامية . وقد قام بتصميم العديد من مشاريع التعمير الريفي والمدني في مصر والعراق وعمان وباكستان وعدد من الدول الأفريقية . وقد رأس فريقا من المهندسين صمموا مركزا تربويا وقرية ، تقوم مؤسسة إسلامية عالمية بتشييدهما في نيومكسيكو ويرتكز هذا التصميم على فلسفة عرف بها حسن فتحي وتستوحي تطبيق روح العمارة الإسلامية من لجوء إلى الطرق البدائية في التشييد واستغلال المواد الملائمة للظروف المحيطة . ويظل تصميمه لقرية القرنة مشروعا رائدا في إطار العمارة .

ومن بين مؤلفات حسن فتحي كتابه المشهور **العمارة من أجل الفقراء** (١٩٧٣) ، **والبيت العربي في المحيط الحضري** (١٩٧٠) ، ومسرحية **المشربية** (تحت الطبع)

ويمكن أن نعرف حسن فتحي بأنه الفنان الذي نحت فضاءات متناغمة من الجدران والعقود والقباب وأبدع تفاعلا خلاقا بين المكان الأليف بحميميته والمكان الشاسع بانطلاقه ، بين الداخل والخارجي ، بين المترامي المضيء والضيق الظليل : حسن فتحي هو المهندس الذي استأنس الفضاء فحوله إلى إيوانات ومخادع ودرجات ومستويات ، أو أطلق سراحه في شكل قناءات وساحات حيث تحجب المشربيات أشعة الشمس وتنساب مياه الفسقيات .

يقول حسن فتحي عندما سئل عن جماليات المكان :

- موسيقية الفضاء ... إنه موضوع هام للغاية . عندما أفكر في جماليات المكان أرى البندقية ، فاس ، اصفهان ..
- عندما نناقش مفهوم الفضاء لابد أن نميز بين الفضاء الكوني والفضاء المغلق . لا نستطيع أن نختبر الفضاء الخارجي أو الكوني حيث إنه يمتد إلى ما لا نهاية ، فلكي نختبر الفضاء لا بد أن نستقطعه أو نحصره داخل جدران ... وإذا كانت خطوط تقاطع الجدران متناسقة يصبح الفضاء أليفا مريحا كما هو الحال بالنسبة للقاعة العربية ...
- يختلف الفضاء الخارجي عن الفضاء الداخلي وبالتالي تختلف إدراكهما .. ففي الدار العربية نجد الفناء، وهو جزء صغير من الفضاء اللانهائي : جزء من السماء استقطعه الإنسان ليتلاءم مع حجمه ، ولكي يرضي حاجته للخلوة ...
- إن المرحلة الانتقالية من فضاء إلى فضاء هامة جدا بسبب التوقعات التي تثيرها هذه المرحلة في النفس ...

البعد والاستقبال :
التاريخ الأدبي الإسلامي والقارئ الغربي

مايكل سيلز

يجنح تاريخ الأدب الغربي إلى تأكيد التغير في القوالب والأشكال ، وإلى التركيز على اللحظات التي يتغير فيها أسلوب أدبي معين ، تلك اللحظات التي تقوم فيها الإبداعات بتحطيم القواعد . وقد نستعير بهذا الموقف تجاه الماضي صورة شخص حزين يهيم على وجهه وسط الدمن ، أو وسط آثار حجرية تمثل تراثا من الأشكال والقوالب المهجورة . غير أن تاريخ العالم الإسلامي الأدبي — على عكس هذا — يلوح كأنه مشهد من الأشكال والقوالب التي احتفظت بحيويتها على مر العصور فبقيت صامدة لم تبل .

وكثيرا ما ينظر المراقبون الغربيون إلى ظاهرة الأشكال التي تصمد أمام فعل الزمن على أنها مظهر من مظاهر الضعف ، أو مؤشر يدل على أن التراث الذي تنتمي إليه هذه الأشكال تراث مبتور أو جامد (أو « مصطنع ») . وقد يكون — إذن — دور المراقب الغربي المتعاطف ألا يركز على التراث نفسه بل أن يلتفت إلى الاختلافات . ومن هذا المنحى تحاول هذه الدراسة أن توجز أهم التحولات التي طرأت على نهج الكتابة الإسلامية وأن تكشف فيها عن الجوانب التي قد يشعر القارئ الغربي بالدهشة تجاهها . ولنبدأ بالقرآن الكريم لأننا نعتقد أن القرآن يقابل ما ألفنا أن يسمى في الثقافة الغربية « بالأثر » وقد أثر القرآن تأثيرا عميقا وشاملا في شتى فروع الثقافة العربية والإسلامية ، حيث اعتمدت عليه كل حقول المعرفة .

وقد يستطيع المراقب الغربي أن يتأمل ظاهرة إعجاز القرآن من خلال المقارنة الأسلوبية التي عقدها ايريخ أورباخ بين أسلوب العهد القديم وأسلوب هوميروس فتصلح هذه المقارنة إطارا لتأمل هذه الظاهرة . فتتجلى الظواهر التي رصدها أورباخ في أسلوب العهد القديم بصورة أكثر تكثيفا في القرآن الكريم ، ومن أهم هذه الظواهر : « القطع والاستئناف » وعيزات القصة القرآنية التي لا تتبع التطور السردي وتستغني عن الروابط الزمنية . والنص القرآني نص يتميز « بالحذف والفصل » ولذلك فلا بد من تناوله بالتفسير والتأويل . وإذا كان تاريخ الكتابة الغربية — كما يزعم أورباخ — قد تطور في حركة جدلية بين أسلوبي هوميروس والعهد القديم ، فإن الكتابة في العالم الإسلامي قد نحت منحيين : أحدهما ينحو تجاه الأسلوب القرآني ، والآخر تجاه أسلوب الشعر الجاهلي .

ويواجه الشاعرَ الإسلامي نموذج بلاغي معجز : ولذا لم يكن لدى الشاعر خيار سوى التركيز على مناهج من الإنشاء تؤكد جانب الصنعة في الإبداع . فالقصيدة هي نتاج لفعل إرادي ، تعنى عناية واعية بالحرفية والصنعة والتناقض أكثر مما تعنى بالسلاسة والتلقائية (وهي مفاهيم تميز الجماليات الغربية الخاصة بالفن المستتر والصنعة المحجوبة) وقد نجد اعترافا ضمنيا بالطريقة التي نما بها هذا النظام الجمالي في تطور نوع من الشعر ينبثق من الفلسفة الصوفية ، هذا الشعر الذي يعبر عن الزهد بلغة تناقضه تماما : لغة المجون .

لقد بدأ القراء الغربيون — فى الآونة الأخيرة فقط — يشكّون فى جدوى هذا النمط من الجماليات التى تعتمد السلاسة والتلقائية ، تلك الجماليات التى تنظر إلى الشعر على أنه آلية تحاكى الطبيعة . ولا يجب أن مثل هذا الشك ، أو التساؤل ، يفيدنا ، نحن القراء الذين يتأملون التراث العربى أو الفارسى ، فيبدو وكأن التاريخ الأدبى الغربى قد غير مجراه ليلتقى والتاريخ الأدبى العربى ، ولعل مثل هذا التغير سيؤدى إلى إقبال المزيد من القراء الغربيين على قراءة النصوص النابعة من تراث الشرق الأوسط .

جماليات المكان والريف المثالى فى أفلام د. و. جريفيث

ألكسندر دوتى

تحتل المخرج الأمريكي ديفيد وورك جريفيث (١٨٧٥ — ١٩٤٨) مكانة مرموقة فى تاريخ السينما العالمية . وقد أشاد النقاد والمؤرخون على السواء بإبداعاته التقنية ، كما أكدوا الأثر الذى تركته أفلامه على صنّاع الأفلام السينمائية فى جميع أنحاء العالم : غير أن الزمن قد ترك بصماته على أفلام جريفيث ، فبعد انقضاء ما يناهز الخمسين عاما على إنتاج آخر هذه الأفلام ، فقدت أعماله رونقها وجدتها ، وأصبحت المظاهر التقنية التى بدت ثورية فى حينها بالية ، وقد عفا عليها الزمن إلى حد بعيد ، ولكن لا جدال فى أن أفلام جريفيث ما زالت تتمتع بقيمة فنية وهذا بغض النظر عن قيمتها التاريخية وتأثيرها على ما أنتج فى أعقابها من أفلام . وتنبع قيمة أفلام جريفيث الفنية وحيويتها فى غضون الثلاثينات (أى بعد ما يقرب من نصف قرن من إنتاجها) من قدرتها على استدعاء المكان . فتستحضر أفلامه هذه إحساسا مباشرا بالحياة — مظهرا وجوهرا — كما يعيشها الإنسان فى الحقب التاريخية والأماكن والطبقات الاجتماعية المختلفة . وتنجح هذه الأفلام فى هذا الاستحضار من خلال تفاصيل المناظر الطبيعية والديكور والملابس ، ومن خلال كيفية التصوير الكلى ، وأيضا من خلال عناصر التشكيل . وقد أصبح المكان بين يدى جريفيث ، والمصورين الذين استعان بهم (وخاصة ج . و . بيتزر) مفهوما يحتوى الجوانب الفيزيقية والمجازية والميتافيزيقية معاً .

ولكن جريفيث لم ينجح فى مجال الإبداع السينمائى للمكان فى تصوير حياة الأغنياء ، فكثيراً ما يلوح هذا التصوير سطحيا وجامدا أقرب إلى الكليشيه . وكان جريفيث يكتفى على وجه العموم باستغلال مظاهر الغنى لمجرد وظيفتها التمثيلية ، لكنه لم يبذل جهدا من أجل استكناه دلالة للمكان من خلال عناصر الإخراج والتصوير حتى يصبح الإحساس بالمكان تطويرا بصريا للشخصية والثيمة وامتدادا لهما .

وإذا كان تصوير جريفيث لأوساط الطبقات العليا قد ظل هيكليا وتقليديا فإن خبرته بحياة الطبقة الوسطى الريفية وبمظاهر الفقر فى المدن قد ساعدت على إضفاء الدقة والمصداقية على تصويره السينمائى لهذه الحياة والمظاهر ، وذلك حتى فى حالة ما إذا اصطبغت قصص الأفلام التى تصورهما بالميلودراما والعاطفية . وتكشف بعض أفلامه القصيرة مثل **لصوص ليلة عيد الميلاد** (١٩٠٨) **وفرسان زقاق الخنزير** (١٩١٢) ، وبعض أفلامه الطويلة مثل **الهروب** (١٩١٤) ، **التعصب** (١٩١٦) ، **النوار المحطم** (١٩١٩) ، **أليست الحياة رائعة** (١٩٢٤) ، **الصراع** (١٩٣١) ، نقول : تكشف كل هذه الأفلام عن الطريقة التى استطاع بها جريفيث أن يستغل دلالة المكان العاطفية والنفسية والمجازية فى التعبير عن مظاهر الفقر فى حياة المدينة .

غير أن جريفيث تمكن من التوفيق بين الشاعرية والواقعية اللتين كانتا تتنازعان طبيعته فى تصويره لحياة الطبقة الوسطى الريفية ، وذلك من أجل التوصل إلى استدعاء غنائى أصيل للمكان . وقد أسفرت معالجته لحياة الريف فى أفلام قصيرة مثل **ركن فى القمح** (١٩٠٩) عن قدرته المبكرة على مزج الواقعية الاجتماعية والشاعرية فى الصور التى قدمها للمناظر الريفية . وقد أنتج جريفيث سنة ١٩١٩ ثلاثية تعتبر رائعته فى هذا المضمار وهى : **قصة الوادى السعيد** ، **أعظم سؤال** ، **سوزى ذات القلب الصادق** ، وفى هذه الأفلام ، وأيضا فى إنتاجه لفيلم **الطريق نحو الشرق** (١٩٢٠) يظهر جريفيث جماليات للمكان تتجاوز مجرد استحضار المكان الممزوج بالحنين ، فالمكان فى هذه الأفلام يعكس ــ عن طريق المجاز ــ ملامح عاطفية ونفسية وأيديولوجية فى القصة والشخصية على السواء .

ما زالت أفلام مثل **الطريق نحو الشرق** و**سوزى ذات القلب الصادق** تمتع المشاهد لأنها تتيح له اختبار لحظات من التناغم الرفيع من خلال صور تجسد طبيعة تستلهم جنات عدن : صور يقدمها جريفيث تقديما دقيقا وموحيا على الشاشة .

الإسكندرية وكتابة رواية

" نزوة سليمان "

لسلى كروكسفورد

فى بداية السبعينات تكشفت لى رغبتى الحقيقية : لابد أن أكون كاتبا روائيا . وقد ساعدنى الحظ على الحصول على منحة من جامعة كيمبردج لدراسة الإبداع الفنى ، كان أحد رجال الكنيسة الانجليكانية قد تبرع بها للجامعة . هل أستطيع أن أتخيل هذا القس ممسكا فى يده نسخة من رواية **نزوة سليمان**التى أكملت تأليفها بمؤازرته ؟ أراه مندهشا من وقوع أحداثها فى الإسكندرية ، فيسألنى : « كيف تأتى لك ، وأنت الرجل الانجليزى الذى نشأ فى ضواحى لندن ، أن تجسر على تناول مثل هذه المدينة النائية ؟ فإذا كنت تنوى إرساء روايتك هناك فلماذا بددت منحتك الدراسية فى باريس ؟ »

أما عن الإجابة على السؤال الأول فحواها أنى أفخر بأنى إسكندرانى المولد فكان أبى يعمل فى الجيش البريطانى بالإسكندرية أثناء الحرب . ولذا فجلّ الانطباعات الأولى العالقة بذاكرتى تنتمى إلى هذه المدينة : مسقط رأسى ، وهذا رغم أنها امحت من ذاكرتى بعد أن رحلت عائلتى عن الإسكندرية فى الخمسينات إلى غير رجعة ، فليس من الغريب أن أعجز عن استدعاء مثل هذا الموطن النائى فى الجو المكتئب المخيم على لندن المحطمة أو فى الفندق المهجور الذى أجلينا إليه فى مصيف بلاكبول .

وطوال هذه الحقبة كنت ، فى الحقيقة ، أذكر الاسكندرية رغم ما كان يبدو علىّ من نسيان ، وأشتاق إليها شوقا دفينا أكاد لا أعيه أنا نفسى . لم يتكشف لى وعيى بحنينى إليها إلا بعد أن ذهبت إلى كيمبردج ونتيجة لمقابلتى إ .م . فورستر . فقد عاش فورستر فى الإسكندرية وتحدث عنها ، وبدا لى من هذه الملابسات أن فورستر بوصفه روائيا مرموقا يؤيد عملية إحياء المدينة إحياء تخيليا .

ولكن ، وبعد أن وجدت تشجيعا على كتابة مثل هذه الرواية ، لماذا لم أذهب إلى الإسكندرية نفسها لأتم مهمتى ؟ ربما لأننى لم أدر منذ البداية أن الرواية التى كنت أنوى كتابتها ستركز حول الأحداث التى تقع فى مصر . وقد يبدو غريبا أن يستغرق إدراكى لحقيقة مهمتى كل هذا الوقت رغم أن الإسكندرية — أو قل ذكرياتى عنها — كانت تلح على فكرى . لعل ذلك حدث لأننى كنت مترددا فى استحضار مشاعر الطفولة البدائية المزعجة وهذا بنفس القدر من رغبتى فى تسجيل ذكرياتى عن مدينة طفولتى ، ولذلك كان لا بد أن أنتظر حتى أستجمع الشجاعة للقيام بهذا العمل .

وكان سببا آخر جعلنى لا أذهب إلى الإسكندرية لكتابة الرواية : أنى كنت أعيد تشكيل مدينة من الذكريات تشكيلا إبداعيا تخيلياً . فلم يكن هدفى تقديم تقرير موثق عن مكان موجود بالفعل ، ولذا فالإسكندرية — المدينة الواقعية — لم تكن تهمنى .

لا شك أن كاتبا طبيعيا مثل زولا كان سيعارض مدخلى ، ولكن صديقه سيزان كان يقول . « إنى لا أعيد خلق الطبيعة ، إنى أمثلها » . ولكى يؤيد فكرته رسم صورته النضرة « فازة زهور » مستخدما نموذجا من الزهور المصنوعة من الورق .

أية زهور ورقية أرشدتنى ؟ كانت هذه الزهور بالنسبة إلىّ ذكريات عن المرفأ العتيق ، ذكريات عن الطفل الذى سجل فى خياله انطباعات إسكندرانية . وكنت أحمل هذه الذكريات حيثما ذهبت فلماذا أذهب إلى الإسكندرية وهى معى . ولكن هذا لا يعنى أنها كانت ستنفشع فى لندن أو بلاكبول فلا بد من انتظار الزمان والمكان المناسبين حتى أستطيع أن أطابق بين الذكريات ودلالتها وقد تمكنت من فعل ذلك من خلال عمل فنى هو : نزوة سليمان .

صدر عن منشورات «عيون المقالات»

- مبادىء في علم الأدلة : تأليف رولان بارت، ترجمة محمد البكري
- نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب : الدكتور أحمد الطرابلسي
- سوسيولوجيا الثقافة : الطاهر لبيب
- دروس في جغرافية المناخ ـ 1 ـ عناصر المناخ : أحمد بلاوي
- العرب والنموذج الأمريكي : د. فؤاد زكرياء
- عصر البنيوية : إديث كيرزويل، ترجمة جابر عصفور
- تلك الرائحة (قصص) صنع الله ابراهيم
- رباعيات نساء فاس (العروبيات) محمد الفاسي
- المكتبة السينمائية ـ 1 ـ التصوير : لوي دي جانيتي
- المكتبة السينمائية ـ 2 ـ الاخراج لوي دي جانيتي
- المكتبة السينمائية ـ 3 ـ الحركة : لوي دي جانيتي
- الجذور الفلسفية للبنائية : د. فؤاد زكرياء
- ينابيع الثقافة ودورها في الصراع الاجتماعي بوعلي ياسين
- الماركسية والنقد الأدبي تيري إيجلتون، ترجمة جابر عصفور
- عبقرية الصديق (مقالات تحليلية) مجموعة من المؤلفين
- رجال في الشمس (دراسات تحليلية) مجموعة من المؤلفين
- الحركة السلفية مجموعة من المؤلفين
- مدخل الى السيميوطيقا 1 بإشراف سيزا قاسم
- مدخل الى السيميوطيقا 2 بإشراف سيزا قاسم
- انتفاضة الشاوية أحمد ربادي
- الأسطورة والرواية ميشيل زيرافا ترجمة : صبحي حديدي
- في التنظير والممارسة. دراسات في الرواية المغربية لحميداني حميد
- الأسطورة والمعنى كلود ليفي ستراوس ترجمة : صبحي حديدي
- القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد : عبد الله راجع
- دروس الجامعة : جماعة من الأساتذة
- جرب حظك مع سمك القرش ـ مسرحية : يوسف فاضل
- حركية الرأسمالية : ف. بروديل ـ ترجمة محمد البكري
- التراث بين السلطان والتاريخ، عزيز العظمة
- الصمت الناطق، حناثة بنونة

الأديب في معترك السياسة *

بقلم نجوجي واثيونجو
ترجمة محمود البطل

يُعدّ نجوجي وا ثيونجو Ngũgĩ wa Thiong'o من أبرز أدباء إفريقيا المعاصرين . وُلد في ٥ يناير ١٩٣٨ في مدينة « ليمورو » الواقعة في وسط كينيا على مقربة من العاصمة نيروبي وتلقّى دراسته في عدد من المدارس المحليّة . اضطر إلى الانقطاع عن الدراسة بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٥٠ بسبب ثورة الماو ماو . ثم تابع دراسته الثانوية في مدرسة « الاليانس » حيث قام بأولى محاولاته الأدبية والتي تمثّلت في مسرحية اقتبسها عن رواية للكاتب الأمريكي ادجار والاس صاحب رواية « بن هور » . وعقب تخرّجه من مدرسة « الاليانس » التحق بكلية « ماكيريري » الجامعية في كمبالا ، أوغندا وحصل منها عام ١٩٦٣ على شهادة البكالوريوس في الأدب الانجليزي . وأثناء سنوات دراسته الجامعية عمل رئيساً لتحرير مجلة **رأس القلم** الطلابية التي كانت تمثّل منبراً للأصوات الأدبية الشابة في تلك الفترة .

وبعد تخرّجه من الجامعة عمل في صحيفة **الأمّة** اليومية في نيروبي لأشهر قليلة ، سافر بعدها إلى ليدز في انجلترا لمواصلة دراساته . وفي عام ١٩٦٧ عاد إلى بلاده ليعمل محاضراً في اللغة الإنجليزية في كلية نيروبي الجامعية ، إلاّ أنه استقال من منصبه الجامعي هذا عام ١٩٦٩ وذلك احتجاجاً على الطريقة التي واجهت بها السلطات الاضطرابات الطلابية آنذاك . سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٧٠ حيث شغل منصب أستاذ زائر في الأدب في جامعة « نورثوسترن » في ولاية « ايلينوي » ثم رجع إلى كينيا ليستأنف نشاطه الأكاديمي في تدريس الأدب في كلية نيروبي الجامعيّة . و لم تكن علاقته

---

* نشكر مجلة **ألف** الأديب نجوجي وناشره دار هاينهان للسماح بترجمة « الأديب في معترك السياسة » من :

نجوجي واثيونجو . **الأديب في معترك السياسة** (لندن : هاينهان ، ١٩٨١)، ص ٧١ — ٨١ .

* *Alif* gratefully acknowledges the writer Ngũgĩ Wa Thiong'o and his publisher Heinemann for allowing the translation of "Writer in Politics" from:

Ngũgĩ Wa Thiong'o, *Writers in Politics* (London: Heinemann, 1981), pp 71 — 81.

بالسلطة طيبة في تلك الفترة بسبب ارتباطه بحركات العمال والفلاحين ، ففقد وظيفته الجامعية عام ١٩٧٨ واعتقل بدون محاكمة لمدة سنة كاملة . سافر إلى لندن عام ١٩٨٢ للإشراف على نشر الترجمة الانكليزية لرواية **الشيطان فوق الصليب** التي كان قد كتبها خلال فترة اعتقاله . وأثناء وجوده في لندن علم بأنّ السلطات الكينية تعتزم اعتقاله فور عودته إلى بلاده فقرّر البقاء في لندن واتخذها قاعدة لنشاطاته وتنقلاته .

يشمل إنتاجه الأدبي عدداً من الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة . ظهرت روايته الأولى عام ١٩٦٤ تحت عنوان **لا تبكِ أيها الطفل** وقد نالت جائزة مهرجان داكار للفنون الزنجية وجائزة المكتب الأدبي لشرق إفريقيا عام ١٩٦٦ ، وهي تتناول أحداث ثورة الماو ماو وما خلفته من آثار في نفس طفل صغير . وكانت روايته الثانية بعنوان **النهر الذي بين** وقد ظهرت عام ١٩٦٥ وهي تروي قصة حبيبين تفرّق بينهما الخلافات القائمة بين قبيلتيهما . أما روايته الثالثة فكانت بعنوان **حبّة القمح** ، وفيها يقدّم لنا نجوجي صورة رائعة للانقسامات التي عصفت بقبيلة « كيكويو » نتيجة للاحتلال البريطاني من جهة وللمقاومة التي بدأت ضد هذا الاحتلال من جهة أخرى . وفي عام ١٩٧٧ أصدر روايته الرابعة تحت عنوان **أزهار الدم** ثم أتبعها في ١٩٨١ بكتاب **يوميّات أديب في السجن** الذي نقل لنا فيه صورة عن تجربته في السجن وعن حياة السجناء الآخرين الذين قابلهم هناك . وفي عام ١٩٨٢ نشر رواية **الشيطان فوق الصليب** التي كان قد كتبها في السجن والتي يعرض لنا فيها صورة لكينيا الحديثة في مواجهة شيطان الرأسمالية وشروره .

أما أعماله المسرحية فتشمل مسرحية **الناسك الأسود** التي كتبها للمسرح القومي الأوغندي عام ١٩٦٢ ، وهي تتناول قصة شاب مثقف تضطره مسؤولياته القبلية إلى ترك حياته في نيروبي والابتعاد عن صديقته البريطانية في سبيل أن يعود إلى قريته لرعاية والدته وأرملة أخيه . وله كذلك مسرحية غير منشورة بعنوان **في مثل هذا الوقت غداً** وهي تدور حول عمليات تطهير الأحياء الفقيرة في نيروبي . كما قام ، بالاشتراك مع ميسيري موجو ، بكتابة مسرحية **محاكمة ددان كيماثي** التي نشرت عام ١٩٧٧ والتي تدور حول محاكمة ددان كيماثي ، وهو واحد من أبرز زعماء ثورة الماو ماو . وكذلك اشترك مع نجوجي وا ميري في كتابة مسرحية **سأتزوج حينما أشاء** التي نشرت عام ١٩٨٢ والتي كانت سبباً من أسباب اعتقال السلطات الكينية له .

وله كذلك عدد من القصص القصيرة التي ظهرت في عدد من المجلات الإفريقية ومن هذه القصص « **العودة** » و « **الحدود** » و « **لقاء في الظلام** » و « **شجرة التين** » .

والمقالة التالية هي نص محاضرة ألقاها نجوجي عام ١٩٧٥ في قسم الآداب في كلية نيروبي الجامعية وهي منشورة في كتاب يضم مجموعة من المقالات والدراسات لنجوجي بعنوان **الأديب في معترك السياسة** . وفي هذه المقالة يطرح نجوجي عدداً من الآراء المهمة المتصلة بطبيعة العلاقة بين السياسة والأدب وبالالتزام الأدبي وماهيته .

الأديب في معترك السياسة(١)

إنّ أي طرح لمشكلة الثقافة الوطنية يوجب علينا أن نطرح في الوقت ذاته مشكلة الاستعمار ، لأنّ كل الثقافات الوطنية في العالم اليوم تنمو في ظل أوضاع استعمارية وشبه استعمارية مختلفة .

ايمي سيزار

في إحدى قصائده يصوّر لنا الشاعر السنغالي ليوبولد س. سنغور رجلاً أبيض وقد تملّكه شعور بالدهشة والإعجاب العميق لما رآه في شاكا ، زعيم إحدى القبائل الإفريقية ، من مظاهر النفوذ والسيطرة وعلامات البلاغة والتمكّن من اللغة . وتعبيراً عن إعجابه العميق هذا يخاطب الرجل الأبيض شاكا قائلا : « يا إلهي كم أنت عظيم يا شاكا ! إنك لشاعر .. إنك لسياسي .. »

لا شكّ في أن هناك كثيراً من الخواص المشتركة التي تجمع بين الشاعر والسياسي وتكوّن أرضية مشتركة بينها : فهناك أولاً **الكلمة** التي تمثّل المادة التي يتعامل بها كل منهما ، وهناك **الواقع** المشترك الذي يحيط بهما ويطبعهما بطابعه ، ثم هناك **الناس** الذين يشكّلون بعلاقاتهم وتفاعلاتهم محوراً رئيسياً تتركّز حوله نشاطات كلّ من الشاعر والسياسي واهتماماتهما . وإذا كان الأدب في جوهره محاولة من الأديب للتأثير في الوجدان الجماعي للناس في مجتمع ما والسياسة محاولة من السياسي للإمساك بالسلطة وزمامها في هذا المجتمع فإنّه يصبح من الطبيعي أن يتداخل الأدب والسياسة بشكل يجعل كلاً منهما مؤثراً في الآخر ومتأثراً به في آن معاً .

إنّ حياتنا في جميع جوانبها ، بما في ذلك الجوانب المتصلة بقدراتنا الإبداعية ، تخضع لتأثيرات تفرضها عليها أشكال التنظيم الاجتماعي السائد ، وتفرضها أيضاً طبيعة السلطة القائمة وأدواتها وأهدافها والطبقة المتحكّمة بها ، ذلك أنّ الطبقة التي تصل إلى السلطة وتمسك بزمامها تصبح في وضع يمكّنها من التحكّم لا في القوى الإنتاجية للمجتمع فحسب بل وفي حركة النمو الثقافي والحضاري للمجتمع أيضاً . وتخضع حياتنا كذلك لتأثيرات تفرضها عليها علاقات الإنتاج السائدة والمؤسسات الاجتماعية التي تفرزها هذه العلاقات . وتتسم هذه العلاقات جميعها بأنها بعيدة الجذور وعميقة الامتداد

بحيث تطول كل جانب من جوانب حياتنا ، فهي تلعب دوراً في تحديد الطريقة التي نأكل بها ، والطريقة التي نضحك بها ، والطريقة التي نلعب بها ، والطريقة التي نتودّد بها إلى بعضنا البعض ، وحتى الطريقة التي نمارس بها الحب . وبذلك ، فإنّ نمط الحياة التي نحياها والقيم التي نحملها ونؤمن بها هي جميعاً إفراز للجوانب المادية من حياتنا وهي في الوقت نفسه مرآة تنعكس من خلالها صورة هذه الجوانب . والأدب في جوهره معنيٌّ بكل هذه القيم والجوانب ومعبّر عنها ، وهو في هذا يماثل السياسة في أنّه نشاطٌ يتمحور أساساً حول الناس الحقيقيين من نساء ورجال وأطفال وينقل لنا تجاربهم ومشاعرهم في كل وجه من أوجه حياتهم : في تنفسُّهم وأكلهم وضحكهم وبكائهم وإبداعهم وغموهم وموتهم ، كما يصوّر لنا الطريقة التي يصنعهم بها التاريخ والتي يصنعون بها هذا التاريخ .

والأديب ، في كل ما يكتبه ، يتأثّر بدوره بشكل السلطة السائدة في مجتمعه وبطريقة تكوينها ويمكن تبيّن هذا التأثير ومداه بأوجه ثلاثة مختلفة :

فالأديب بوصفه إنساناً إنّما يمثّل إفرازاً لحقبة تاريخية معينة ولزمان معيّن ومكان معيّن . وهو ينتمي ، بكونه فرداً في المجتمع ، إلى طبقة معيّنة ويشارك بالتالي في الصراع الطبقي الدائر في مجتمعه . وهذه العوامل كلها تؤثر في الأديب وتلعب دوراً في تقرير ما إذا كان المجتمع سيسمح له بالكتابة والتعبير عن نفسه بحرية وبدون قيود أم لا ، كما تلعب دوراً في تحديد شكل الرؤية الطبقية التي سيتبنّاها الأديب في كتاباته ويدافع عنها .

والأديب يُعنى ، فيما يُعنى به من مواضيع ، بالتاريخ الذي يتجلّى في سعي الإنسان إلى تغيير العالم الذي حوله وما ينجم عن هذا السّعي من تغيير الإنسان لذاته أيضاً . وبذا ، فإنّ الأديب يكون عرضة للتأثر بأي تحوّلات قد تطرأ على علاقات الإنتاج في المجتمع وتؤدي بالتّالي إلى إعادة تشكيل السّلطة وعلاقاتها فيه . وفي هذا مثال واضح على أن السياسة تدخل في صلب هموم الأديب وتشكّل محوراً أساسياً من محاور اهتمامه .

وإذا كان العمل الأدبي في جوهره « مرآة تعكس صورة الطبيعة » — على حد قول شكسبير — فإنّه يصحّ اعتباره بالتالي مرآة تعكس لنا صورة المجتمع الذي يحيط بالأديب بتركيبته الاقتصادية والطبقيّة وبصراعاته وتناقضاته ، كما تعكس لنا القيم السائدة في هذا المجتمع والصراع المحتدم بين القديم منها والمستحدث . ولعلّ هذا هو السبب في أنّ الأدب كان دوماً خير معبّر عن الأحداث التي شهدتها العصور المتعاقبة . فكم من عمل أدبي استطعنا من خلاله أن نستشفّ روح العصر الذي كُتب فيه وأن ندرك كنه القوى الفاعلة فيه بشكل أكثر دقة وأكثر عمقاً مما تقدّمه لنا الوثائق التاريخية والسياسية المتّصلة بنفس العصر . وربّما كانت الرواية ، ولا سيّما الرواية الواقعية

النقدية ، هي أكثر الأنواع الأدبية تميّزاً في أداء هذا الدور وذلك بفضل ما تتسّم به من قدرة على الربط والعزل والجمع لكليّات الأحداث وجزئيّاتها معاً .

وإذا كان فهم العلاقة بين السياسي والأديب أمراً على جانب من الأهمية فإنه يكتسب في مجتمعاتنا الإفريقية أهمية أكبر ، وذلك لأنّ ثقافاتنا في أوجهها المختلفة من أدب وموسيقى وغناء ورقص تنمو في ظل صراع مرير وشرس تخوضه شعوبنا ضد السيطرة الخانقة للاحتكار الرأسمالي والاستعماري الغربي الذي تقوده الولايات المتحدة الأمريكية . وبالنظر إلى ما تتميّز به هذه السيطرة من شمول وامتداد في كل نواحي حياتنا سياسياً واقتصادياً واجتماعياً فإنّ هذا يحتّم أن يكون نضالنا ضدها جذرياً وشاملاً ، ويحتّم بالتالي على الأدب والأدباء أن يدخلوا حلبة الصراع لا أن يقفوا منها موقف المتفرّج .

والعلاقة بين الأدب والسياسة في قارتنا الإفريقية تتجلّى بأشكال مختلفة : فقد نرى الأديب والسياسي يتجسّدان معاً في شخص واحد ، كما هي الحال مثلاً مع ليوبولد سدار سنغور ، إذ يجد الأديب نفسه ، وفي غمرة تجربته في التعبير عن الوجدان الجماعي لشعبه ، منساقاً إلى حلبة الصراع السياسي . أو قد نرى السياسي المنغمس في هموم العمل السياسي يلجأ إلى القلم متخذاً منه أداةً للنضال وسلاحاً في معاركه السياسية كما فعل أغوستينو نيتو(٢) الذي أشتُهر بكونه أديباً متميزاً إلى جانب كونه سياسياً متميّزاً والذي رأى في القلم والبندقية والمنبر أسلحة تُشهر في معركة تحرير أنغولا . وإلى جانب سنغور ونيتو يمكننا الإشارة إلى عدد من الأدباء الأفارقة الذين لم تكن لهم صلة مباشرة بالعمل السياسي ولكنّهم وجدوا فيما بعد أن المواضيع والأفكار التي تناولوها في قصائدهم وعبّروا عنها في رواياتهم قد وضعتهم في موقف المواجهة مع الزمر الحاكمة في بلادهم وأدّت بكثيرين منهم إلى الطّرد إلى بلاد المنفى . وهذا هو المصير الذي لقيه العديد من أدباء إفريقيا الجنوبية كدينيس بروتوس وايزيكيال مهاهليلي وبلوك موديسان وأليكس لاجوما ومازيسي كيونين ولويس نكوسي ، في حين واجه أولئك الذين سُمح لهم بالبقاء مصيراً من نوع آخر إذ خنقت أصواتهم تدريجياً بفعل الجو العنصري المسموم وبفعل الإجراءات القمعية التي كان يمارسها ضدهم النظام القائم . وبالطبع فلم يكن من المستغرب أن تُصادر كتب هؤلاء وتمنع من التداول ، وهذا أمر ليس بالجديد في دولة إفريقيا الجنوبية قاعدة الإمبريالية والاحتكارات الغربية التي سبق لها وأن أصدرت قراراً بحظر تداول قصة « **الجمال الأسود** » التي تحكي قصة حصان أسود على أساس أن عنوان هذه القصة قد يوحي للقارىء ويعطيه إنطباعاً بأنّ سواد اللون والجمال يمكن أن يأتلفا !!!

ومن ناحية أخرى نجد عدداً من الأدباء الأفارقة الذين كانوا بعيدين كل البعد عن

ميدان العمل السياسي والذين لم يكونوا يرون لأنفسهم أي دور سياسي ولم يكونوا يدّعون لأدبهم أي أبعاد سياسية ولكنهم ، فجأة وبدون مقدّمات ، وجدوا أنفسهم منغمسين كليًّة في حمأة الصراع السياسي الدائر في بلادهم . فكريستوفر اوكيجبو ، مثلاً ، قضى في سبيل الدفاع عن قضية الانفصال في بيافرا على الرغم من كل تصريحاته السابقة بأنّه إنما يكتب الشعر ليقرأه أقرانه من الشعراء ليس إلاّ وبأنّه يؤثر أن يحيا حياته بملء كامل على أن يمارس الكتابة . ولم يكن اوكيجبو هو الوحيد الذي وجد نفسه منغمساً في مسألة بيافرا بل كان هناك عدد آخر من الأدباء الذين كان لهم إسهام بارز في تلك المسألة نذكر منهم شينوا آشيبي وغابريل أوكارا وسيبريان ايكونسي وهم جميعاً من الذين اشتهروا قبل نشوب أزمة بيافرا وكان لهم إسهام بارز في نشر الأدب الإفريقي وإضفاء طابع العالمية عليه . وقد كان أثر انغماسهم في المسألة البيافرية كبيراً إلى درجة أنّ آشيبي كتب في عام ١٩٦٩ يقول :

« لقد بات من الواضح لي أن أي اديب افريقي مبدع لا يتصدى في أدبه للقضايا السياسية والاجتماعية المطروحة في إفريقيا في وقتنا الراهن هو أديب هامشي غارق في التّفاهة متجاهل لما يجري حوله مثله في هذا مثل ذلك الرجل في الحكاية الشعبية الذي ترك النيران تلتهم بيته لأنه كان مشغولاً بمطاردة جرذ حاول الهرب من حمى اللهب والنيران المشتعلة »[٣]

وهذه الكلمات تعكس تناقضاً واضحاً مع مبدأ « الفنّ للفن » ومع الأدب غير الملتزم الذي يدعو إليه بعض الأدباء .

وعلى الرغم من تأييدي المطلق لكل ما ذكره آشيبي في قوله ، فإني لا أستطيع أن أتصوّر كيف يمكن للأديب ، أي أديب ، مهما بلغ مقامه أن يتجاهل في أدبه القضايا المطروحة في زمنه ويتغاضى عنها . فالأدب ، وإن كان مرآة تعكس الطبيعة البشرية ، يجب أن يعكس لنا أيضاً صورة الواقع الاجتماعي الذي يحيط بالأديب أو بعض جوانب هذا الواقع . فإذا تأمّلنا في أعمال الأدباء الكبار كشكسبير ومارلو وجونسون ورابليه مثلاً فإننا نستطيع أن نتبيّن ملامح كثيرة من صورة الواقع الاجتماعي الذي كان سائداً في المجتمعين الانكليزي والفرنسي خلال القرن السادس عشر ، إذ تظهر لنا من خلال أعمال هؤلاء الأدباء الروح الاستعمارية التي بدأت تتشكّل في تلك الحقبة التاريخية وكذلك روح الفردية البورجوارية والروح التجارية التي كانت تصارع الواقع الإقطاعي والتي كانت تسعى للانطلاق إلى عالم ما وراء البحار بهدف الاستعمار وبهدف نشر الدين المسيحي تحت شعار « من أجل الله ومن أجل الذهب » . وإذا تأملنا أعمال الروائيين الروس الكبار فاننا لا نملك إلاّ أن نشعر بذلك الارتعاش والتوتّر الذي يصبغ معظم الشخصيات في رواياتهم والذي يعكس ارتعاشات

العمال والفلاحين الروس في ثورتهم في وجه الاستغلال والإقطاعية في العهد القيصري وهي الثورة التي أدّت فيما بعد إلى قيام النظام الاشتراكي الجديد . وحتى إذا تأمّلنا في أعمال جين أوستن التي ينتقدها البعض ويتهمونها بأنّها عزلت نفسها عن أحداث عصرها والتطوّرات التي كانت جارية فيه فإننا نلاحظ أنّها تقدّم لنا في أدبها — وربما عن غير قصد — صورة رائعة لمالكي الأراضي المترفين والطفيليين الذين كانوا يشكّلون الطبقة المتوسّطة في المجتمع الانكليزي في القرن الثامن عشر . وكذلك الحال بالنسبة إلى أدب اميلي برونتي التي ، بالرغم من أنّها قيّدت نفسها في حدود مرتفعات مقاطعة يوركشاير حيث جرت أحداث روايتها **مرتفعات وذرنغ** وسط الرياح والعواصف والأمطار العاتية ، فإنها تنقل لنا صورة بالغة الوضوح عن القيم الأخلاقية المتسمة بالظلم والقمعية للطبقة البورجوازية الصاعدة التي كانت تستمد كل أسباب راحتها ورفاهيتها من استغلالها للطبقة العاملة وللشعوب المستعمرات .

ولكن هذا لا ينفي بالطبع أن آشيبي كان محقّاً تماماً فيما أشار إليه في قوله السابق من ضرورة التصاق الأدب بالمجتمع وقضاياه والتزامه بها . وأود ، في هذا السياق أن أضيف أنّ العمل الأدبي يجب ألا يكتفي بنقل صورة الصراعات السياسية والاجتماعية المحتدمة حول الأديب فحسب بل يجب أن يعكس لنا أيضاً موقف الأديب من هذه الصراعات . ولست أعني بالموقف هنا مجرد موقف بطولي فردي ينبغي على الأديب اتخاذه في مواجهة المجتمع — على الرغم من أني لا أنكر أهمية مثل هذا الموقف — ولكن أعني أنّ على العمل الأدبي أن يبرز لنا رؤية الأديب للعالم وتصوّره له وهي الرؤية التي يحاول من خلال عمله اقناعنا بها كوسيلة مثلى للنظر إلى ما يجري في المجتمع حولنا من أحداث وتطوّرات . والعمل الأدبي لا يستمد قيمته من كونه تعبيراً جمالياً عن الواقع فحسب بل يستمد قيمته أيضاً من كونه شكلاً من أشكال النضال الجاري في المجتمع لتحقيق حياة أفضل خالية من كافة قيود الاستغلال والسيطرة ، وهذا ما يعطي للأدب معنىً ويجعله وثيق الصلة بحياتنا وبصراعنا المستمر يوماً بعد آخر من أجل حقنا في الحصول على لقمة العيش والمسكن والملبس ، وحقنا في الفرحة والأغنية ، وحقنا في التمتع بجني كل ما تعبنا في سبيله وبذلنا من أجله الجهد والعرق . فدور الأدب ، إذاً ، هو أن يساعدنا على فهم حقيقة العالم الذي نعيش فيه من جهة وأن يساعدنا على أن نكون فاعلين في هذا العالم ومغيّرين له من جهة أخرى . ونجاح الأديب في أداء مثل هذا الدور يعتمد بشكل رئيسي على عمق وعيه الطبقي وإدراكه لطبيعة الطبقات التي تناضل من أجل إقامة نظام اجتماعي جديد وتطمح إلى مستقبل أكثر إنسانية والطبقات التي تصارع أي محاولة للتغيير وتسعى إلى خنقها . كما يعتمد ، بالطبع ، على الموقف الذي يتّخذه الكاتب شخصياً من الصراع الطبقي الدائر في عصره ومجتمعه .

والأدباء في موقفهم من المجتمع ورؤيتهم إليه ينقسمون إلى فئتين : فئة تشمل أولئك الأدباء الذين ينظرون إلى المجتمع من موقع ثابت ويرون فيه كياناً ثابتاً لا يتغيّر وذلك انطلاقاً من اعتبارات عدّة منها أنّ هؤلاء الأدباء قد يكونون حصيلة فترة زمنية اتّسمت فيها مجتمعاتهم بشيء من الثبات والاستقرار ، أو أنّهم متقوقعون داخل انتماءاتهم الطبقية الضيّقة ، أو واقعون أسرى للرؤية الطبقية القاصرة التي تروّجها الطبقة الحاكمة مما يجعلهم منقطعين بالتالي عن الصراعات الطبقية الأساسيّة الدائرة في مجتمعهم وعاجزين عن استيعاب حقيقتها وأبعادها . ومثل هذه النظرة إلى المجتمع تبرز لنا مثلاً في أعمال الروائية الانكليزية جورج اليوت التي عاشت في القرن التاسع عشر والتي تبدو لنا من خلال أعمالها مؤمنة بثبات البنية الأساسية للمجتمع واستقرارها . وعلى الرغم من أنّ أعمالها تعكس لنا عالماً رحباً وغنياً وتطرح أمامنا قضايا واسعة فإنّ الصراعات الثقافية والأخلاقية التي تعرضها لنا لا تنم عن وعي للعالم المتحوّل دائماً من شكل إلى آخر ولما تسبّبه هذه التحوّلات من تغيير في شكل التحالفات الطبقية السائدة وشكل النظام الاجتماعي القائم. وأدباء هذه الفئة يعنون أكثر ما يعنون بإبراز تصرفات الشخصيات في رواياتهم وسلوكها الأخلاقي بصرف النظر عن الانتماءات الطبقية والعرقية والدينية التي تميّز كل واحدة منها وتجعلها مختلفة عن الشخصيات الأخرى . والمتأمل في أعمال هذه الفئة من الأدباء كثيراً ما يشعر بأنّ هناك نموذجاً مثالياً للإنسان وللسلوك تسعى الشخصيات المختلفة إلى محاكاته بدرجات مختلفة من النجاح والفشل . وأقصى ما يمكن لأدباء هذه الفئة أن يقدّموه لنا ، إذا حالفهم التوفيق ، هو أدب منطوٍ على نوع من النقد الاجتماعي الحاد واللاذع ، على الرغم من اعتقادي بأنّ الرؤية الاجتماعية التي تبرز لنا في أعمالهم غالباً ما تؤدّي بهم إلى انتاج أدب يتّصف بالضحالة والسطحية وذلك نتيجة لما تعكسه هذه الرؤية من مثالية في النظر إلى النماذج البشرية والقيم الأخلاقية ، ولما تتسم به من تجريد للعلاقات التي تربط هذه النماذج والقيم بالتركيبة الطبقية للمجتمع وبالصراع الطبقي الدائر فيه . ومثل هذا الأدب لا يمكن أن تنسب إليه أيّ قيمة ، اللهم إلا تلك القيمة التي يسبغها عليه بعض النقّاد الذين لا تتعدى صنعتهم النقدية حدود استخدام عدد من العبارات العقيمة من مثل « الحنان الإنساني » و « الأدب المتجاوز لحدود الزمان والمكان » ... وأمثال هؤلاء النُقاد هم الذين يقفون وراء الدعوات التي أطلقت للأدباء الافارقة تحثّهم على الكفّ عن طرح قضايا الاستعمار والتمييز العنصري والاستغلال في أدبهم والالتفات ، بدلاً من ذلك إلى الناس والطبيعة البشرية !! والنتيجة التي تؤدي إليها النظرة الثابتة إلى المجتمع التي يتميّز بها أدباء الفئة الأولى تبدو جليّة في أعمال بعض الأدباء الأوروبيين الذين يظهر الإنسان في أدبهم منسلخاً عن التاريخ ، حراً متفرداً في عالم لا حقائق فيه سوى اليأس المطلق والعذاب والموت .

أما الفئة الثانية فتشمل أولئك الأدباء الذين يؤمنون بمبدأ الحركية والتغيّر في المجتمع وذلك انطلاقاً من اعتبارات منها طبيعة الفترة الزمنية التي يعيشونها أو منهجهم الجدلي ورؤيتهم الواعية إلى المجتمع والحياة بشكل عام . وهؤلاء الأدباء يقدّمون لنا في أدبهم شخصيات تتميّز بتجذّرها في التاريخ وفي الظروف الاجتماعية المتغيّرة وهذه الفئة يمثّلها لنا أدباء عظماء مثل اسخيليوس وشكسبير وتولستوي وكونراد وسولوخوف وشينوا آشيبي ، وجميعهم يعكسون لنا في أعمالهم وعياً للعالم المتغيّر ويظهرون فهماً لتأثير الصراع بين الناس في طبقاتهم الاجتماعية المختلفة ودوره في تحديد رؤاهم المختلفة للعالم ، ومفاهيمهم المتباينة حول السلطة وأهدافها وحول من ينبغي أن يمسك بزمامها ، وكذلك في تحديد تصوراتهم المختلفة لإمكانيات انبثاق نظام اجتماعي جديد من رحم النظام القديم . فالمتأمل مثلاً في شخصيتي « اوكونكو » و« ايزولو » في أدب شينوا آشيبي يمكنه أن يلحظ بوضوح كيف أن المأساة العنيفة التي تعيشها هاتان الشخصيتان والتي تتجلى في كل تصرفاتهما وقراراتهما إنما تنبثق من الواقع الاجتماعي المأساوي الذي تعيشانه ، إذ تجد كل شخصية نفسها ضائعة في خضم صراع عنيف بين عالمين متناقضين لا سبيل إلى التوفيق بينهما : عالم الإقطاعية الناشيء والمرتكز على ركنين هما العائلة والاستعباد ، وعالم الاستعمار الرأسمالي الأوروبي القائم على العنصرية والاستغلال الشرس للطبقة العاملة الإفريقية . وهذا الصراع يمثّل مظهراً من مظاهر التحدّي الذي تفرضه الطبقات الاجتماعية الجديدة وقيمها على التركيبة الطبقية القائمة وعلى النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي السائد بكل ما يرتبط بهما من قيم .
وإذا انتقلنا إلى رواية نوسترومو لجوزيف كونراد التي تجري أحداثها في جمهورية وهمية في أمريكا اللاتينية فسوف نرى أن القضايا المطروحة فيها تختلف عمّا نراه في روايات أخرى من عرض مبسّط للأخلاقيات والفضائل المسيحيّة ووصف للغرب الأمريكي وللصراع بين الخير المطلق المتمثّل في الله والشر المطلق المتمثّل في الشيطان . ففي هذه الجمهورية التي تهيمن فيها المصالح الأمريكية والبريطانية هيمنة مطلقة على صناعة التعدين نلاحظ غياباً تاماً لتلك النماذج المثالية للسلوك الإنساني التي يسعى الناس إلى محاكاتها ونرى بدلاً منها قيماً دينية وأخلاقية متجذّرة في أرض الواقع الطبقي بحيث أن أي محاولة نقوم بها لفهم شخصيات الرواية وسلوكها وتغربُها لا يمكن أن تتم بمعزل عن فهمنا الدقيق لهذه القيم وللواقع الذي تنبثق منه تاريخياً واقتصادياً وعنصرياً وطبقياً .
وفي هذه الجمهورية ، كما في نيجيريا التي يصوّرها لنا آشيبي ، تنعدم المفاهيم الغيبية كالخير والشر وتبرز مكانها مفاهيم أخرى وثيقة الصلة بما يطرحه الكاتب لنا من مشاكل كالاستعمار واستغلال الرساميل الاحتكارية العالمية للأيدي العاملة وللثروات الطبيعية في المستعمرات ، وهذا ما يفسّر لنا أشارات كونراد المتكرّرة إلى الفحم والعاج والفضّة .

ولعلّ ما يجعل صورة العالم الذي ينقله لنا جوزف كونراد في أدبه مألوفةً لدينا جميعاً هو أنّها لا تختلف عن تلك التي ينقلها لنا الأديب الإفريقي ـ فكلاهما يعيش في عالم تهيمن عليه الإمبريالية وكلاهما تأثّر بما سمعه عن معسكرات هولا وعن مذبحة ماي لاي في فيتنام وحرب الجزائر وشاربفيل وعن الأمهات والأطفال الفلسطينيين الذين شردوا من ديارهم . وكلاهما شاهد بأم عينه كيف كانت بطون الحوامل تُمَزَّق وأجساد العمال والفلاحين تقطّع ببرودة أعصاب على أيدي المرتزقة المستعمرين لتقدّم قرابين لآلهة الجشع . وكلاهما خَبِرَ كيف تكون صورة العدالة في المجتمع الرأسمالي وهي الصورة التي وصفها شكسبير اصدق وأوصف في مسرحيته الملك لير :

... غلّف الخطايا والذنوب بالذهب ،
ترتدّ عنها حراب العدالة المتينة .
غلّفها بالخرق الرثة البالية ،
يخترقها كل شيء حتّى رماح الأقزام .

وكلاهما كان شاهداً على الكثير من الانقلابات وعلى ما رافقها من جرائم المرتزقة ممّا جعلهما يدركان بأن خنجر ماكبث الملطّخ بالدماء لم يكن وهماً ولم يكن أسطورة نسجتها مخيّلة إنسان مثالي حالم . كيف لا وقد رأيا أمام أعينهما كلاب الحرب والإمبريالية والظلم التي تحكّمت بالنظم الاستعمارية تغتسل بدماء الشعوب وتصرخ مرحةً طربة :

متى ؟ وفي أي أزمان قادمة ،
نعيد تمثيل دورنا العظيم هذا ،
في دول لم تُولد بعد ،
ولغات لم تُعرف ؟

والشيء الآخر الذي يجمع بين عالم جوزيف كونراد وعالم الأديب الأفريقي هو تلك التغيّرات التي تخضع لها المجتمعات في كلا العالمين باستمرار وتلك الصراعات المحتدمة في كلٍ منهما والتي تخوضها البروليتاريا الرّثة والفلاحون والبورجوازية الصغيرة ضد تحالف التجار المحليين والمصالح التجارية الأجنبية وضد النظام السياسي والثقافي الذي يحمي هذا التحالف ويصونه . وهذه التغيّرات والصراعات الاقتصادية والسياسية والثقافية بين الطبقات المختلفة ليست بمنأى عن العمل الأدبي بل أنها تمتدّ إليه وتدخل إلى صلبه . وهذا ما حدث فعلاً خلال الفترة الاستعمارية في إفريقيا حين وجد الأدباء الأفارقة أنفسهم مدفوعين بفعل هذه الصراعات وأمام المدّ الجارف لحركات التحرّر الوطني إلى تبنّي مواقف وايديولوجيات تقدمية طبعت الأدب الإفريقي في تلك الفترة بطابع معادٍ للإمبريالية والاستعمار . وكانت معظم كتابات الأدباء الأفارقة في تلك

الفترة تعكس جواً من التفاؤل بالمستقبل والأمل بقيام دول إفريقية تسودها روح الإنسانية والمساواة .

وعلى الرغم من هذا فقد كانت الانتماءات الطبقية لكوراد وللأدباء الأفارقة عائقاً حال بينهم وبين الاحاطة بأبعاد الواقع بشكل دقيق وبالتالي جعل رؤيتهم لهذا الواقع قاصرة عن إدراك كافة تعقيداته وتفاصيله . وإذا كان إنتماء كونراد البورجوازي قد حال بينه وبين إدانة الإمبريالية البريطانية وشجبها فإنّ انتماء الأدباء الأفارقة إلى البورجوازية الصغيرة قد منعهم من النفاذ إلى حقيقة الإمبريالية وإدراك مدى الحاجة إلى صراع طبقي مستمر في مواجهتها ومواجهة أدواتها وحلفائها المحليين . ومازلت أذكر كيف أنني شخصياً كتبت مقالة عام ١٩٦٢ أعبّر فيها عن تطلعاتي إلى ذلك اليوم الذي تنتهي معه هموم الأدباء الأفارقة السياسية ويوضع فيه حدّ للاستعمار ومشاكله بحيث نستطيع حينئذ الانصراف إلى مجادلاتنا الخاصة وانتقاداتنا وسخريتنا من بعضنا البعض ، ونغرق أنفسنا في الحديث عن مهازل العادات والتقاليد الاجتماعية (بكل ما يمثّله هذا من مثالية بورجوازية جوفاء) أو نسعى وراء اكتشاف عالم الوحدة والعذاب الذي يحياه أفراد وهميون مجرّدون عن أطر الزمان ومنقطعون عن الواقع .

ومن جهة أخرى فإنّ الأدباء الأفارقة لم يكونوا قادرين في كثير من الأحيان على تجاوز قضية اللّون ، بحيث أن أدبهم المعبّر عن الصراع من أجل التحرّر الوطني ظلّ في معظم الأحيان محصوراً ضمن دائرة الصراع العنصري ولم يتعدّها إلى ما هو أبعد من ذلك . ولعلّ هذا هو ما سبّب قصور الكثيرين منّا في إدراك كنه الاستعمار وحقيقته وفهم الطريقة التي كان الاستعمار ينظر بها إلينا ويرى فينا جزءاً من نظام عالمي شامل للانتاج هو الرأسمالية . وكذلك ، فنحن لم نستطع أن نرى كيف أن الغزو الاستعماري والسياسي والثقافي كان يهدف إلى جعل السيطرة الرأسمالية علينا أشدّ رسوخاً وأكثر ديمومة . ومن ثمّ فقد أخفقنا في أن نرى أنّ نضال الشعوب الإفريقية ضد الاستعمار لم يكن مجرّد صراع عنصري بل كان في جوهره صراعاً ضد النظام الرأسمالي الذي استمر يمتص خيرات القارة الإفريقية وثرواتها على مدى أربعمائة عام بدءاً من أطواره الأولى التي سخّر فيها العبيد الأفارقة لخدمته مروراً بالطّور الاستعماري المباشر وانتهاءً بطور الاستعمار الجديد الذي نشهده حالياً والذي مازالت فيه خيرات إفريقيا تصب في حواضر العالم الغربي .

ومع ذلك . فإنّ الأديب الإفريقي مازال ، وحتى في يومنا هذا ، يرفض التسليم بأنّ القيم والثقافات والسياسات والعوامل الاقتصادية تتداخل وتتشابك بعضها ببعض بشكل يجعل من المستحيل علينا أن ننادي بقيم إفريقية أصيلة زنبقي في الوقت نفسه بعيدين عن حلبة الصراع ضد النظام الذي يحاول تشويه هذه القيم وتحطيمها وضد

كل الطبقات التي يستمد منها هذا النظام بقاءه . ومن هنا يصبح من المحتّم علينا الوقوف في خندق واحد مع البروليتاريا والفلاحين الفقراء في صراعهم ضد تطفّل البورجوازية المحليّة والملاّك ورؤساء القبائل وضد الشركات الإفريقية الكبرى التي تقوم بتنفيذ مخطّطات الشركات الأجنبية وأهدافها .

إنّ الصراع الأساسي في إفريقيا اليوم يدور بين طرفين هما الرأسمالية والإمبريالية وأدواتهما المحلية المرتبطة بالاحتكار العالمي من جهة ، وحركات التحرّر الوطنية والاشتراكية الممثّلة بالجماهير الواسعة من جهة أخرى . ويندرج ضمن إطار هذا الصراع الأساسي أيضاً ذلك الصراع بين ما هو قروي وما هو مدني أو بين تلك المناطق من البلاد التي نالت نصيباً وافراً من الازدهار والتقدّم وتلك المناطق التي مازالت أقرب الى العصر الحجري منها الى عصرنا الراهن . ولكن يجب التنبُه هنا إلى أنّ هذا الصراع الأساسي بعيد كل البعد عن تلك الصراعات والمنافسات الحادة التي نشهدها بين البورجوازيات الناشئة في القوميات الإفريقية المختلفة والتي تسعى كل بورجوازية من خلالها إلى إبراز مصالحها الخاصة على أنّها هي المصالح القومية والوطنية . ذلك أنّ مثل هذه الصراعات الجانبيّة كثيراً ما تحجب أنظارنا عن رؤية صراعاتنا الأساسية والحقيقية التي تربطنا بالصراعات الطبقية التي تخوضها الشعوب الأخرى في آسيا وأمريكا اللاتينية وأوروبا وأمريكا .

ولكنّنا كثيراً ما نجد الأديب الإفريقي يلجأ إزاء هذا الصراع الأساسي إلى الانسحاب على ذاته والتقوقع ضمن عالم الذاتية والصوفية والشكلية وذلك على الرغم من وعيه بالسلبيات التي تنطوي عليها التركيبة الاقتصادية للاستعمار الجديد وما ينجم عنها من تشويه للقيم وعلى الرغم من إدراكه للقيم الفاشية التي تتحكّم في كثير من الطبقات الممسكة بزمام السلطة في ظل الاستعمار الجديد . ويرجع سبب هذا الانسحاب إلى توجسّ الأديب الإفريقي من الاشتراكية كنظام اجتماعي بديل للنظام القائم وإلى خوفه من أي سيطرة محتملة لطبقة العمال والفلاحين على قوى الإنتاج ووسائله وما قد يستتبع هذا من تحكّم هذه الطبقة في زمام السلطة السياسية . وفي سبيل أن يتهرّب الأديب من مواجهة الاختيارين المطروحين أمامه إمّا بتأييد استمرارية الواقع الاستعماري القائم أو بتأييد قلب هذا النظام بقوة الجماهير نراه يشغل نفسه بالحديث عن الأفرقة والسواد والماضي الافريقي التليد وعن الطريقة الإفريقية في مواجهة الأزمات والتصدّي لها ، أو قد نراه يلجأ إلى السخرية ويتخذها موقفاً يواجه به كل ما هو أمامه ، فنجده يسخر من الرأسمالية ونظامها الاجتماعي القمعي والاستبدادي ويسخر في الوقت نفسه من نضال الشعب وكفاحه في سبيل حريته . أو قد نراه ينظر بعين السلبية إلى كل جهد أو محاولة تُبذل متندداً بالمكاسب والخسائر التي تنجم

عن الصراع متذرعاً في ذلك بشعارات الإنسانية المجرّدة والكونية المجرّدة متجاهلاً بهذا أنّ تفاعل الناس بعضهم مع بعض بحرية ودون قيود أمر مستحيل في ظل البنى الإمبريالية والرأسمالية ، وأنّ الإنسانية الحقّة لا يمكن بلوغها دون إخضاع الاقتصاد ووسائل الإنتاج المختلفة (من أراضٍ وصناعات ومصارف ..) إلى السيطرة الجماهيرية التامّة والمطلقة ، وأنّه مادامت هناك في المجتمع طبقات تتحدّد طبيعتها تبعاً لمواقع أفرادها من وسائل الإنتاج فإنّ الحب الإنساني الحق والسعادة الإنسانية الحقّة وتحقيق الذات من خلال العمل ستبقى كلها أحلاماً بعيدة المنال ولن يبقى أمامنا إلاّ الحديث عن حب طبقي وسعادة طبقية وزواج طبقي وعائلات طبقية وثقافة طبقية .

فالمهمة التي نطالب الأديب الإفريقي بالنهوض بها ليست بالأمر السهل إذاً لأنّه مطالب أولاً بأن يكون مدركاً للإمبريالية ولطبيعتها العالمية وكذلك للقوى التي تناضل ضدها في كل مكان في سبيل إقامة عالم أفضل . وهو مطالب أيضاً بأن يقتلع جذوره البورجوازية المحليّة ويتنكّر لها ليتخذ موقعه بين الجماهير الإفريقية العريضة المتحالفة مع كل القوى الاشتراكية في العالم . وليس معنى هذا أننا ننكر على الأديب الإفريقي اتصاله بواقعه بل على العكس فهو مطالب بأن يكون متعلقاً بخصوصيات واقعه ومتجذراً في تربته ، ولكنه مطالب في الوقت ذاته بأن يتّخذ من هذا الواقع منطلقاً لرؤية العالم كله في ماضيه وحاضره ومستقبله بحيث يصبح أدبه معبراً عن تطلّعات الجماهير العاملة كلها في إفريقيا وأمريكا وآسيا وأوروبا . وفوق هذا كله فالأديب الإفريقي مطالب بأن يؤيّد بشكل فاعل النضالات التي يخوضها تحالف طبقتي العمال والفلاحين في إفريقيا في سعيهم إلى تحرير قواهم الإنتاجية وبأن يعكس لنا في أدبه صور هذه النضالات . وكذلك فأدبه مطالب بأن يكون ملتزماً لا بالمفاهيم المجرّدة كالعدالة والسلام وإنما بالكفاح الحقيقي للشعوب الإفريقية من أجل الإمساك بالسلطة وبالتالي من أجل السيطرة على قوى الإنتاج كلها مما يضمن لهذه الشعوب أساساً صالحاً نقيم عليه العدالة والسلام .

وقبل أن أختتم كلمتي هذه أودُّ الإشارة إلى أديب إفريقي أعتبره خير نموذج يمثّل مفهوم الالتزام الذي أتحدّث عنه وهو الأديب السنغالي سيمبيني عثمان الذي كتب لنا **قطع الله الخشبية** وهو عمل جدير بالقراءة يتناول فيه عثمان نضال العمال السنغاليين في عام ١٩٤٨ بشكل بارع جعله ينفذ إلى خصوصيات الواقع دون أن يفقد ارتباطه بالزمان ، ومكنّه من أن ينقل لنا الأحداث في جزئيّاتها وفي كليّاتها وبشكل يجعلنا نحس بعمق ارتباطه بالناس وانغماسه في أقدارهم وانتصاراتهم . وتتجلّى لنا رؤية عثمان إلى العالم بوضوح من خلال إحدى القصائد التي كتبها بعنوان « **أصابع** » :

أصابع بارعة في النحت ،
في خلق الأشكال في الرخام ،
في ترجمة الأفكار ،
أصابع تدهش وتؤثر ،
أصابع فنّانين .
أصابع كبيرة وغليظة ،
تحفر في التربة وتحرثها ،
وتفتح صدرها للبذار ،
وتؤثّر فينا ،
أصابع حراث الأرض .
أصبع تضغط على الزناد ،
وعين تستهدف الأصابع .
رجال على شفير حياتهم ،
يعيشون تحت رحمة الاصبع ،
الأصبع التي تقضي على الحياة ،
أصبع الجندي .
عبر الأنهار وعبر اللغات ،
في أوروبا وآسيا ،
في الصين وإفريقيا ،
في الهند وفي المحيطات ،
فلتشتبك أصابعنا ،
لتحطّم تلك الأصبع ،
التي ألبست الإنسانية ثوب الحداد(٤) .

إنّنا ككتّاب أفارقة مطالبون بأن يكون أدبنا محتضناً لمثل هذه الرؤية المنغرسة في نضالات الشعب ، وإلاّ فسنجد أنفسنا جميعاً فرائس لسيطرة روح الفردية واليأس والسخرية أو ستجدنا منجرّين إلى تمجيد ما تبلغه البورجوازية من تقدّم سطحي . وهذا التقدّم كما يقول كارل ماركس ، ما كان ليتحقّق للبورجوازية لولا امتهانها للشعوب والأفراد واستغلالها لعرقهم ودمائهم وبؤسهم مما يجعل هذا التقدُّم أشبه ما يكون بذلك الإله الوثني البشع الذي كان يرفض شرب الرحيق الأهلي إلا إذا قُدم له في جماجم القتلى .

لقد آن الأوان لنا للتخلُّص من مثل هذا الإله الوثني . والأديب الإفريقي مطالب بأن يكون مع الجماهير وبأن يشترك معها في دفن إله الإمبريالية والتخلّص منه ومن أتباعه البيض والسود إلى الأبد .

هوامش (المؤلف) :

١ ــ محاضرة ألقيت في أكتوبر ١٩٧٥

٢ ــ كان في عام ١٩٧٦ رئيساً لجمهورية أنغولا الشعبيّة .

٣ ــ من مقالة بعنوان « الأديب الإفريقي وقضية يافرا » منشورة في كتاب **صباح يوم التكوين** لأتشيبي : ص ٧٨ (لندن : دار هاينمن للنشر ، ١٩٧٥)

٤ ــ من قصيدة « أصابع » التي نالت جائزة لوتس عام ١٩٧١ والتي قام بنشرها المكتب الدائم للأدباء الأفرو-آسيويين .

الفهرس

لا شك أن المكان يمثل محورا أساسيا من المحاور التى تدور حولها نظرية الأدب ، غير أن المكان ـــ فى الآونة الأخيرة ـــ لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية ، كما لا يعتبر معادلاً كنائيا للشخصية الروائية فقط ، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلى وتشكيلى من عناصر العمل الفنى . وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبى .

هذا بالإضافة إلى أن المكان كان ، وما زال ، يلعب دورا هاما فى تكوين هوية الكيان الجماعى ، وفى التعبير عن المقومات الثقافية ، وقد أثرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التى تحرك الشعوب فى جميع أرجاء العالم . ويصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتُصب ، أو إذا حرمت منه الجماعة ، ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية بالنسبة للمستعمرين واللاجئين

عيون صندوق البريد 958 10 ـ باندونغ ـ الدار البيضاء ـ 01 ـ ت : 09 ـ 71 ـ 31

20 د

طبع بـ : طوب